

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 85- السنة الثانية | الاثنين 27 من صفر 1430هـ 23 فبراير 2009 | 32 صفحة - جنيه واحد

أشرف زكى يعلن خطة الموسم الجديد لمسرح الدولة

المسرح المغربى .. مائة عام من الحضور

ملف خاص

«أوضة سورية».. ابتسم أنت لبنانى

جوان جان يكتب من سوريا

سيدة ريم حجاب التى جاءت فى السادسة



50 هاوياً أنهوا الورشة المسرحية لهيئة قصور الثقافة





● إن موضوع المسرح المغربى بين المحلية والعالمية يطرح علاقة نوعية بين المسرح المغربى كمسرح محلى وبين المسرح العالمى، وطرح الموضوع بهذه الإشكالية العلائقية تقتضى معالجته معالجة مقارنة بين المسرحين المغربى والعالمى.

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين




العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.
● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة 16 ش امين سامى من قصر العينى - القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1.00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائر DA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار ● السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً



أوضة سورية تجربة مسرحية تلامس أوجاع مجتمعاتنا

صـ11



غزة تحتمى بالعدودة الجنوبية فى «حلاوة روح»

صـ13

ثريا جبران سيدة المسرح المغربى التى صارت وزيرة للثقافة

صـ31

لوحة الغلاف





الفنان العالمى هنرى ماتيس قضى زمناً طويلاً فى المغرب رسم خلاله لوحات استلهم فيها الروح العربية فجاءت هذه اللوحات بألوانها وشخوصها معبرة عن هذه الروح وعن المظاهر الاحتفالية المغربية بما جعل منها لوحات تتسم بطابع الدرامية ، واحتفاء بالمسرح المغربى بمناسبة مرور قرن على نشأته، وإعداد «مسرحنا» ملفاً عن المسرح المغربى تطل علينا إحدى لوحات ماتيس التى رسمها فى فترة إقامته بالمغرب واستلهم فيها الروح العربية بملابسها وملامح شخوصها وألوانها - لتشاركنا الاحتفاء بالمسرح المغربى.

اقرأ دراسات ومتابعات الملف ص 15 : 31

عبدالكريم برشيد: إعادة تخطيط الخريطة المسرحية تتم بمزاجية مختلة

صـ 28-29

د. عبدالمجيد شكير يكتب عن محاولات التأسيس فى المسرح المغربى

النقد المسرحى بالمغرب .. الواقع والرهانات

صـ23

عبدالرحمن بن زيدان: الكتابة تبدأ من سؤال الغموض لتصل إلى جواب الوضوح

صـ 26-27

د. حسن عطية ود. أبوالحسن سلام والكاتب أبوالعلا السلامونى يواصلون الكتابة فى العدد القادم

الاحتفالية بين وجود المسرح ومسرح الوجود

صـ24-25



الحب فوق هضبة الهرم.. صور بصرية جذابة

صـ12



جماليات ما بعد الحداثة فى سيدة «ريم حجاب»

صـ14

مختارات العدد

المسرح المغربي بين المحلية والعالمية سالم اكويندي قراءة فى مسار تجربة - مجلة الكلمة ع «٦» يونيو ٢٠٠٧

فى أعدادنا القادمة

د. أسامة أبوطالب يكتب قراءة فى المسرح المغربى ونص مسرحى من المغرب لـ «فاطمة الزهراء الصغير»

● فريق المسرح بكلية الطب - جامعة بنها - يستعد حالياً لتقديم مسرحية "المقاول" ضمن عروض مهرجان الجامعة المسرحى.





• إن الموقع والمنعوت هنا بالمحلية والعالمية يعتبر امتلاء ثقافيا إن لم نقل إنهما مفهومان ثقافيان، وهكذا يبرز من خلال هذه العلاقة الرابطة ثلاثة مفاهيم هى المسرح الحامل لصفة ونعت المحلية من جهة ومن جهة أخرى صفة ونعت العالمية.



د. علاء قوقة أثناء التدريبات







جانب من المشاركين

50 "هاوياً" أنهوا أول "ورشة مسرحية" .. وعصام السيد: "نجحنا بـ 70٪"

المتدربون شاهدوا "لير" و "سى على" واستمعوا لمحاضرات نهاد صليحة والشافعى والعليمى وشبل

انتهت الأربعاء الماضى فعاليات الورشة التدريبية الأولى فى فنون المسرح والتى نظمتها الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة، والتى بدأت السبت 11 فبراير بمشاركة خمسين هاويا من أعضاء نوادى المسرح المتميزين وأعضاء الفرق الثلاث الفائزة فى مهرجان النوادى الثامن عشر، والفائزين بجوائز التمثيل والإخراج فى المهرجان ذاته.

المخرج عصام السيد مدير عام المسرح بالهيئة قال إن هذه الورشة هى نواة لتنفيذ عدد من البرامج التدريبية لهواة المسرح من أعضاء فرق الأقاليم المسرحية إضافة إلى شباب نوادى المسرح خلال الفترة القادمة بهدف رفع كفاءة المشاركين فى العروض المسرحية التى تنتجها الهيئة سنويا، وأكد عصام السيد أن الورشة حققت نسبة نجاح تتعدى الـ 70٪، مع عدم نفيه لوجود عدد من السلبيات التى سوف يتم مراعاتها فى الورش القادمة.

شهدت الورشة خلال فترة انعقادها مشاهدة المشاركين فيها لعدد من عروض مسرح الدولة التى تعرض حاليا منها "الملك لير" ليحيى الفخرانى و"سى على" لمحمد الحلو، والمخرج مراد منير، إضافة إلى عرض "السيدة التى جاءت فى السادسة" للمخرجة ريم حجاب بمسرح الغد و"ليلة عيد الميلاد" للمخرج أيمن مصطفى بمسرح الشباب وعدد من العروض المسرحية الأخرى، بجانب برنامج خاص لمشاهدة عدد من التجارب المسرحية المتميزة "فيديو" بقاعة عرض قصر ثقافة السينما، ومن هذه الأعمال عروض "دقة زار" و"مأساة الحلاج" و "خالتى صفية والدير" إضافة إلى تجربة "الملك لير" التى قدمها استديو الإخراج بمركز الإبداع الفنى منذ عامين.

وتضمن برنامج الورشة محاضرات فى التمثيل لـ د. علاء قوقة، د. نبيل منيب، د. منى صادق، والمخرج هانى المتناوى الذى قاد تدريبات "الاسترتشنج".

وفى ورشة الإخراج المخرج عبد الرحمن الشافعى والمخرج عصام السيد، ود. أحمد زكى، إضافة إلى د. سيد خطاب ود. نهاد صليحة، د. عادل العليمى، ود. رضا غالب الذين شاركوا بتقديم عدد من المحاضرات فى الثقافة المسرحية، وفى السينوغرافيا صبحى السيد وحازم شبل.

وفى سياق متصل عقد عصام السيد عدداً من اللقاءات المفتوحة على هامش برنامج الورشة مع المشاركين فيها لمناقشة معوقات الإنتاج التى تواجه تجربة نوادى المسرح، مع طرح تصوراتهم ومقترحاتهم للعمل على تطوير التجربة، مع الإعلان عن عدد من شباب نوادى المسرح والذين تعاملوا معها من المخرجين والنقاد منذ بدء نشاطها، للوصول إلى صيغة أولية تنتهى بوضع لائحة جديدة لنوادى المسرح المنتشرة بمختلف محافظات مصر.

ومن جانب آخر طالب عدد من المشاركين فى الورشة إدارة المسرح بأن يبدأ إنتاج عروض نوادى المسرح خلال إجازة الصيف وبالتحديد خلال أشهر يونيو ويوليو وأغسطس وسبتمبر، وهو التوقيت المناسب لمعظم المشاركين فى عروض النوادى من طلاب الجامعات ومراحل التعليم ما قبل الجامعى، وعبر عصام السيد عن تحمسه لهذا الاقتراح مع الوعد بدراسته والعمل على تنفيذه بداية من العام المالى القادم فى 1 يوليو 2009.



عادل حسان

نادى مسرح البدرشين "سقط سهوًا" .. وتمت معاقبة المسئولين



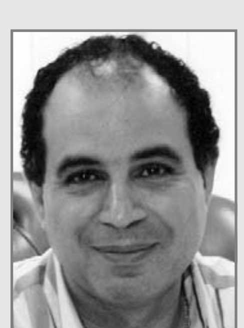
عصام السيد

المخرج عصام السيد مدير عام إدارة المسرح قرر معاقبة ثلاث موظفات بالإدارة، على سقوط أسماء سبعة من أعضاء فرقة نادى مسرح البدرشين من كشوف أسماء المشاركين فى الورشة التدريبية الأولى.

كان عصام قد تلقى مذكرة من أعضاء نادى مسرح البدرشين يشكون من تجاهلهم فى الورشة رغم حضورهم ورش الإضاءة، والديكور والملابس والارتجال فى مهرجان النوادى الأخير بالزقازيق.

المتضررون وهم علاء القمبشاوى، محمد سعيد، مختار عبد اللطيف، محمد شعبان، شريف جابر، إلياس مجدى، محمد حمدى.. كشفوا عن اتصالهم بمسئولة الورشة التدريبية المخرجة عبير على، التى قالت لهم إن الكشف الخاص بأسمائهم قد فقد وطالبوا عصام السيد باتخاذ ما يراه مناسبًا فكان قراره السابق.

كواليس



د. أحمد مجاهد

ملفات المسرح العربى

لعل من أهم الأدوار التى تلعبها "مسرحنا" هو ما تقدمه من ملفات عن المسرح العربى، فقد أطلت علينا بملف "المسرح السودانى" الذى قدم إضافة مهمة للقارئ المصرى، وللمتخصصين فى مجال المسرح، حيث ظلت هذه المساحة مجهولة أو لا تلقى العناية الواجبة، كما أن قيامها بنشر ملف المسرح المغربى، الذى يعد مسرحاً مختلفاً وفارقا بما قدمه من عروض، وما أنتجه من مساهمات نقدية بالغة الثراء، يعد عملاً يستحق التقدير؛ خاصة أن مسرحنا تطوف بنا فى البلدان العربية ومسارحها ورؤى نقادها، وعروضها لنقف على الاختلافات والإضافات بين ما يقدمه كل مسرح عن المسارح الأخرى فى البلدان العربية الشقيقة. إن الملف وطبيعته يضعانا أمام بانوراما نستطيع أن نقرأ من خلالها واقع وأحلام المسرحيين، بل إحباطاتهم ومشكلاتهم، وكيفية تجاوزها، ويقف الباحث أمام مقارنات يستطيع أن يخلص منها لنتائج يستفيد منها المسرحيون، كما تحقق تواصلاً بين الأفكار والأطروحات التى تبعدنا عنها الجغرافية . إننى أقدر هذا الجهد الذى تقدمه جريدة مسرحنا، ولكن أملى أن تتسع محاولاتها لتشمل عدداً من المسارح العربية فى الإمارات والجزائر وسوريا والكويت وتونس والسعودية لتكتمل منظومة التعرف على مسارح الدول العربية، ليضيف القارئ المصرى لمعرفته كتاباً جديداً فى حياة هذه المسارح وما تقدمه من عروض، بما يفتح أفقاً جديداً وتواصلاً نشجع عليه بين فنون وفنانى دولنا العربية الشقيقة.



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

• يتحدد مفهوم المسرح وحسب الدراسات والبحوث ذات البعد الأنثروبولوجى من كونه مساحة فارغة تمتلئ بما يؤدى فيها لمؤد هو الممثل والمؤدى له الذى هو الجمهور ولا يهم فى هذا التحديد شكل المساحة الفارغة ولا طبيعتها.



«سبق صحفى» للمسرح الشعبى فى مهرجان الخرافى للإبداع المسرحى



عبدالكريم الهاجرى

اختارت فرقة المسرح الشعبى نص "تمثال دردار العجيب" لتقديمه فى الدورة الجديدة من مهرجان محمد عبدالمحسن الخرافى للإبداع المسرحى الذى تنطلق فعالياته على مسرح الدسمة ابتداء من 5 مارس المقبل.

فرقة المسرح الشعبى اختارت عدداً من العناصر وقسمتهم إلى مجموعتين كل منهما تتدرب على عرض مسرحى، الأول بقيادة المخرج إبراهيم بوطيبان، والثانى بقيادة عبدالكريم الهاجرى. الذى اختارته الفرقة هو ومجموعة لتمثيلها فى المهرجان، بينما تقدم العرض الثانى على الهامش.

الهاجرى: "أسعدنى جدا ترشيحى للمشاركة فى فعاليات مهرجان الخرافى للإبداع المسرحى، واتمنى أن أكون عند حسن ظن فرقة المسرح الشعبى التى رشحتنى ودعمتنى ووقفت إلى جانبى. واعتقد أننى أمام مسؤولية صعبة خاصة أن المهرجان يشكل علامة مهمة، وقد أصبح من اهم مهرجانات المسرح التى تقام فى الكويت حيث تتنافس الفرق المسرحية من أجل تقديم عروضها، وأعتقد أن مجرد المشاركة فى هذا المهرجان تعد مكسبا حقيقيا لنا.

وحول العرض المسرحى قال عبدالكريم الهاجرى النص بعنوان "تمثال دردار العجيب" وقد اخترنا له اسم "سبق صحفى" وهو من تأليف الكاتب السورى عبدالرحمن حمادى باللغة الفصحى ومدة عرضه فى حدود ساعة وخمس دقائق، وقد اخترت لبطولته مجموعة من العناصر الشابة، بعضهم من نتاج الورشة المسرحية التى أشرفت عليها، منهم ومن المشاركين فى المسرحية حمد الداود، عبدالمحسن الثمار،ساير الهاجرى، فهد حمود، سارة سلطان، على الشراح وعدد من العناصر الشابة.

شادى أبو شادى

تانجو وتمثيل إيمائى وزفرة أخيرة.. فى افتتاح فضاء المسرح الحر

بأربع فعاليات فنية تنوعت بين الدراما الاجتماعية ولوحة غنائية تراثية لرامى شفيق وتمثيل إيمائى صامت للفنانين أحمد مساد ورامى حماد، افتتح مؤخراً فضاء المسرح الحر.

كما اشتمل الحفل الذى اقيم برعاية نائب امين عمان وبحضور نقيب الفنانين الاردنيين شاهر الحديد وبحشد من الجمهور والفنانين على رقصة تانجو قدمها عبدالرحمن بركات واسيل هوارى.

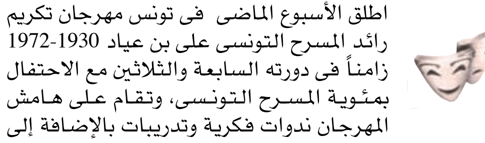
بعدها قدمت مسرحية زفرة العربى الأخيرة كأول عرض يقدم فى فضاء المسرح الحر، من تأليف الكاتب المصرى إبراهيم الحسينى وإخراج قيس الشوابكة وتمثيل ريما نصر ورامى حماد ولؤى محمود وتامر موسى.

وعن الاسم الذى حمله فضاء المسرح الحر، قال رئيس الفرقة على عليان: إن الاصل فى التسمية يعود إلى الفضاء كأفق مفتوح للإبداع بما تحمله الكلمة من معان ودلالات متعددة للوصول إلى ذائقة الناس وتتعدد الأنشطة الفنية فيه تجسيداً للمعنى.

وبين أن المسرح بالأساس فضاء ومنه تتشعب العروض السينمائية التشكيلية وإقامة الورشات فى التمثيل وفن العرائس والموسيقى والرقص.

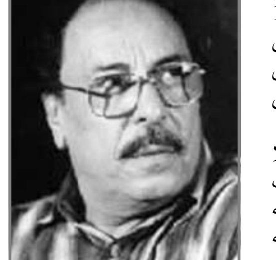
وفسر عليان أن الفضاء مفتوح على مختلف الشرائح الفنية ولسائر المبدعين لجيل من المتميزين القادرين على مواصلة ركب الإبداع ، بالإضافة إلى الانفتاح على المجتمع المحلى المحيط وعدم الانغلاق داخل الجدران.

ندوات وتكريمات فى الاحتفال بمئوية المسرح التونسى



اطلق الأسبوع الماضى فى تونس مهرجان تكريم رائد المسرح التونسى على بن عياد 1930-1972 زامناً فى دورته السابعة والثلاثين مع الاحتفال بمئوية المسرح التونسى، وتقام على هامش المهرجان ندوات فكرية وتدريبات بالإضافة إلى تكريم مبدعين منهم المنصف السويسى.

بن عياد احد ابرز المسرحيين التونسيين تمثيلا وإخراجا وإنتاجا، واستطاع أن ينتزع إعجاب المشاهدين فى تونس وخارجها من خلال إبداعاته فى السينما والتلفزيون أيضا. واشتهر بمسرحياته المترجمة ومنها "كاليجولا" و"مراد الثالث"..



المنصف السويسى

«الحاج سمعان».. على مسرح مركز الطفل بأريحا

على مركز الطفل عرضت فرقة مسرح الحارة مسرحية "الحاج سمعان" بحضور عشرات الأطفال من المدينة، حيث تدور أحداث المسرحية حول فلاح متعلق جدا بأرضه ومزروعاته، ويحاول الحاج سمعان أن يجد حلولاً لإعادة الحياة إلى أرضه لكنه يفشل وفى النهاية يعطيه أطفال القرية الحل.

تهدف المسرحية إلى زيادة وعى الطفل والعائلة بحق الطفل باللعب والمشاركة واحترام رأيه وحماية البيئة المحيطة به، وتناقش المسرحية بشكل غير مباشر تأثير جدار الضم والتوسع السلبى على الأطفال والأرض والبيئة، وتبنى أحداث المسرحية على تفاعل الشخصيات الحقيقية مع شخصيات كرتونية على الشاشة، والمسرحية من إخراج محمد عواد.

"فكرة وعبرة" عرض مسرحى سعودى فى مستشفى

استضافت إدارة الخدمات الاجتماعية بمستشفى الملك فيصل التخصصى ومركز الأبحاث بالرياض، مؤخراً العرض المسرحى "فكرة وعبرة"، قدمها الفنانون سعد المدهش وعلى المدفع وسعد الصالح، ناقشت بقالب كوميدى أهمية النظافة الشخصية والعامة، ودورها فى الوقاية من الأمراض إلى جانب أهميتها فى الحفاظ على بيئة صحية ونظيفة. ولاقت المسرحية حضوراً لافتاً من الأطفال المنومين وأولياء أمورهم بالإضافة إلى عدد من أطفال الموظفين العاملين فى المستشفى.

وجاءت استضافة إدارة الخدمات الاجتماعية لهذه الفعالية انطلاقاً من مبدأ المشاركة فى النشاطات الاجتماعية الهادفة واستشعاراً لحاجة المرضى من الأطفال على وجه الخصوص إلى التواصل وإحياء روح الطفولة والمرح.

وأعربت إدارة الخدمات الاجتماعية بالمستشفى التخصصى عن شكرها لمؤسسة سعد المدهش والقائمين عليها لمشاركتهم الأطفال بمثل هذه النشاطات الفنية الهادفة.



مسرحية فكرة وعبرة

"بلا عنوان" تستهل احتفالات الأردن بالقدس عاصمة للثقافة العربية

عرضت المخرجة مجد القصص مساء اليوم مسرحيتها بروفة جنرال "بلا عنوان"، استعدادا لعرضها ضمن الاحتفالات بالقدس عاصمة للثقافة العربية فى السابع والعشرين من فبراير الجارى.

المسرحية التى كتبها مفلح العدوان تجىء بالتعاون مع وزارة الثقافة واللجنة الوطنية للقدس عاصمة للثقافة العربية لعام 2009 وأمانة عمان الكبرى وفرقة المسرح الحديث مسرحية.

تتناول المسرحية، التى تستهل فعاليات ونشاطات اردنية بهذه المناسبة فى لوحات عديدة، واقع المدينة التى تحتضن المسجد الأقصى وكنيسة القيامة تحت الاحتلال. تعتمد المخرجة فى المسرحية على فيزيائية الجسد حيث سيجرى الاعتماد على الحركات اليومية المستمدة من التراث إضافة إلى الحركات التجريدية ورقص الباليه والرقص الحديث لتوصيل الفكرة المليئة بالقيم الجمالية الخاصة أو المكتسبة كما سيصاحب الممثلين غناء أوبرالى وفلكلورى وسيتم توظيف قصائد وأشعار عن القدس .



مجد القصص

كرمانى يستعد لمهرجان رأس الخيمة بـ "جدر مرق"

المخرج ناصر كرمانى يجرى هذه الايام بروفات مسرحية "جدر مرق" من تأليفه وإخراجه ليشارك بها باسم مسرح رأس الخيمة الوطنى فى مهرجان أيام الشارقة المسرحية، وتعتبر المشاركة الثالثة لكرمانى فى المهرجان بعد مسرحية "تخاريف حصان" التى قدمها مسرح خورفكان عام 2005 وفاز بطلها بلال عبدالله بجائزة أحسن ممثل دور أول، وتعتبر هذه المسرحية هى الانطلاقة الفعلية لأسلوب ناصر كرمانى فى المسرح الاحتفالى المفتوح المطعم بأشكال غنائية راقصة من التراث الشعبى والخليجى. أما المشاركة الثانية فكانت مع مسرح خورفكان أيضا عام 2008 بمسرحية "خيول الريح".

مسرحية "جدر مرق" من فصل واحد ومن بطولة سالم العيان وحميد سمبيج، ومبارك خميس، وناجى جمعة وآخرين.

• قصر ثقافة الفيوم يشهد خلال مارس القادم تقديم مسرحية "الفيل وعصا الحكمة" تأليف منتصر ثابت، وإخراج محمد زعيمة.

تأثيره طغى على دى نيرو وميريل ستريب

هارولد بنتر.. المواطن الذى رحل قبل أن يكتشفه المسرح المصرى

اتهمت د. نهاد صليحة المسرح المصرى بأنه فى "حالة غيبوبة" حيث لم ينتبه إلى مسرح هارولد بنتر وذلك خلال ندوة "تأثير مسرح هارولد بنتر على المسرح المصرى" والتى عقدت ضمن فعاليات معرض القاهرة الدولى للكتاب هذا العام، وأشارت إلى أن المرة الأولى التى تعرف فيها المسرح المصرى على بنتر كانت عام 1988 خلال عرض لفرقة الورشة على مسرح الطليعة باسم "النادل الأخرس" وفى افتتاح المهرجان الأول للمسرح الحر قدم المخرج خالد جلال وفرقة لقاء العرض المسرحى "لغة الجبل".

وذكرت د. نهاد أن أشهر من ترجموا أعمال بنتر هم أمير سلامة ونادية البنهاوى والتى تأثرت بطريقته فى كتابة الحوارات المعتمدة على الجمل القصيرة والتى تظهر دلالتها من خلال متابعة البناء الدرامى ومع نهاية النص أو العرض المسرحى، وأشارت إلى صدور ترجمة جديدة لأعماله بعنوان "10 مسرحيات قصيرة " قام بها د. محمد عنانى.

بينما توقفت د. كرمة سامى أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة عين شمس عند طريقة بنتر المميزة فى الكتابة وبصمته الواضحة التى ظهرت حتى فى الأعمال السينمائية المقتبسة عن روايات لكبار الكتاب مثل فيلم "The Last Tycoon" أو "التاجر الأخير" المأخوذ عن رواية بنفس الاسم لسكوت فيتزجيرالد وكتب له بنتر السيناريو وأخرجه إيليا كازان وقام ببطولته روبرت دى نيرو وأشارت إلى أن أحد مشاهد هذا الفيلم أثار فضولها بسبب التشابه الشديد فيه مع مسرح بنتر الذى ظهر تأثيره على الفيلم رغم وجود مخرج كبير وروائى كبير بينما تحول روبرت دى نيرو نفسه إلى ممثل بنترى وبالتالى لم يكن هارولد بنتر مجرد كاتب مسرحى وإنما كتب الدراما بجميع أنواعها.

وأضافت: ما حدث مع دى نيرو تكرر مع ميريل ستريب فى فيلم "امراة الملازم الفرنسى" الذى كتب له بنتر السيناريو عن رواية لجون فاولس حيث تنتهى مع بنتر علاقة العمل الأدبى بالفيلم تماما وتتحكم فيها الآليات البنترية، وأشارت د. كرمة إلى أن أعمال بنتر الدرامية كان من الضرورى أن يكون أبطالها ممثلين أقوياء.

ومن جانب آخر تحدثت د. كرمة عن نشاط بنتر الاجتماعى والسياسى ورفضه لسياسة إسرائيل وأكدت أنه كان مواطناً عالمياً ملتزماً بقضايا الإنسان وأشارت إلى مشاركته فى مظاهرات فى شوارع لندن لرفض الحرب فى العراق رغم بلوغه السبعين وقتها، وفى كلمته الأخيرة للعالم بعد حصوله على جائزة نوبل انتقد الرئيس الأمريكى السابق جورج بوش وشبهه بهتلر وشبه أمريكا بالنازية ووجه رسالة للبشرية بألا يتنازل الإنسان عن كرامته أبدا، وفى أحد حواراته الصحفيه تحدث عن مأساة أبو غريب والجلادين الأمريكيين.



د. سيد خطاب ود. نهاد صليحة ود. كرمة سامى

د. سيد خطاب: عاش يهودياً يشعر بالعار مما ترتكبه إسرائيل ضد العرب

د. نهاد صليحة: لم يكن لديه يقين لكنه كان فى حالة استكشاف للعالم

وأكد على ما قالته د. كرمة د. سيد خطاب فى حديثه قائلا إن بنتر أحد أبناء جيل الغضب الذين تربوا على صور الموت والدمار وأعلنوا رفضهم وكراهيتهم الشديدة له واهتموا بقضايا الإنسان وكرامته، وأشار خطاب إلى وجود رمزية فى رحيل بنتر عن عالمنا وسط دمار غزة والحروب القائمة حاليا، هذا اليهودى الذى ظل مكافحا طول حياته ضد الدمار الذى تسببت فيه إسرائيل للفلسطينيين ومدافعا عن الإنسانية فى كل مكان فى مواجهة الصيغ العنصرية ويشعر بالعار لكونه يهودياً بسبب ما يفعله من يدعون أنهم يهود ومن هنا يجب علينا فى رأى د. سيد أن نفرق بين ما هو يهودى وما هو إسرائيلى صهيونى، كما يرى أن ما فعله بنتر طوال حياته يجعل منه نبراسا للكثير من كتابنا وشباب المبدعين فى الوقت الحالى الذين يتحدثون كثيرا ويفعلون القليل، ويرى أن شهرة بنتر وجيله من الكتاب جاءت نتيجة لمواقفهم الإيجابية فى الدفاع عن كرامة الإنسان وخاصة دورهم التاريخى وموقفهم من العدوان الثلاثى على مصر فى الخمسينيات من القرن الماضى.

وقال خطاب إن بنتر لم يكن أحادى الموهبة أو مجرد كاتب مسرحى يسعى لعرض أعماله فى المسرح البريطانى وتكمن عظمته فى أنه شاعر ومسرحى بارع يستطيع اللعب بمفردات المشهد الدرامى فمع اختلاف صور مسرح العبث لدى يونسكو الذى يستخدم الكوميديا الصاخبة العنيفة وبكيت الذى يستخدم الصورة شديدة الشاعرية المليئة بمساحات الصمت والمفردات الثقيلة استطاع بنتر الجمع بين النوعين فى أعماله بأسلوبه الخاص ويظهر هذا بوضوح فى المشاهد السينمائية أيضا ، كما وظف لغة الشارع الدارجة فى أعماله المسرحية التليفزيونية بطريقة شعرية، وهو ما يجعلنا نتباكى الآن على شعرائنا الكبار أمثال صلاح عبد الصبور .

واختتمت د. نهاد صليحة الندوة بالتأكيد على أن بنتر كفنان واع لم يكن لديه يقين وإنما كان دائما فى حالة استكشاف للعالم من حوله ولم يتوقف أبدا أمام الرسالات الإعلامية على أنها حقيقة واعتبر أن واجبه الإنسانى يحتم عليه أن يبحث بنفسه حتى يكتشف الحقيقة، ويقدر أهمية احترام كرامة الإنسان وأنه لا يوجد أى سبب ممكن يبرر إهدارها ويعى دوره ورسالته كفنان له موقف .



منى شديد

«لقمة عيش».. رؤية غير تقليدية لفكرة القهر فى عرض مسرحى مدته 20 دقيقة

على قاعة المسرح بحزب التجمع عرضت الأسبوع الماضى مسرحية «لقمة عيش» للمؤلفة صفاء الملحى، وإخراج باسم شاهين والموسيقى مختارات من أعمال هانى شنودة والديكور لرامى صبرى.

باسم شاهين مخرج العرض قال إنه يتناول فى المسرحية قضية المواطن الذى يتعرض للقهر من قبل السلطة بشكل دائم، إضافة إلى محاولته تقديم رؤية إخراجية مختلفة وغير تقليدية وخاصة فيما يرتبط بأسلوب تعامله مع الممثل المشارك فى العرض، واهتمامه بعنصر المؤثر الموسيقى بنسبة أكبر.

مدة العرض 20 دقيقة فقط وشارك بالتمثيل فيه مجموعة من الهواة هم شريف رواش، أمير أشرف، إيمان سيد، عصام الشاعر، عصام شوقى وغناء أمير فارس.



هانى شنودة

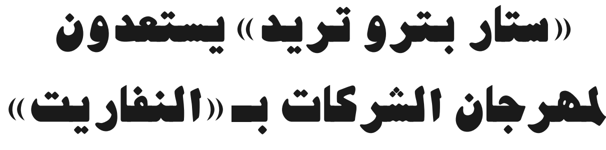
عصام مصطفى

«المواطن مهرى» فى قومية دمياط

يقدم المخرج سمير زاهر هذا العام فى قومية دمياط نص "المواطن مهرى" تأليف وليد يوسف والذى يدور حول الظروف وكيف تقهر الإنسان من خلال البطل الذى يحصل على جائزة من المفترض أنها جاءت لتحل له مشكلاته لكنه يجبر على التبرع بها .

العرض موسيقى توفيق فودة ، أشعار محمد الزكى ، ديكور مصطفى السيد، بطولة : هويدا مؤمن، عبدالله أبو النصر، هشام عز الدين، حاتم قورة، عبده عرابى، محمد البحرى، حسن النجار، أسماء البلتاجى ، لبنى، أحمد عاشور، كريم خليل، محمد بلح .

عفت بركات



«ستار بترو تريد» يستعدون لمهرجان الشركات بـ«النفاريت»

على مسرح المجلس الأعلى للشباب والرياضة قدم الفريق المسرحى لإحدى شركات البترول مسرحية النفاريت تأليف السيد محمد على، إخراج حسام الدين صلاح استعداداً لخوض منافسات مهرجان الشركات المسرحى.

والنفاريت حسب مؤلفه هو نتاج رسالة الدكتوراه الخاصة به فى المسرح الطقسى والتى كان عنوانها القوة الغيبية فى المسرح المصرى وقد نال عنه جائزة المجلس الأعلى للثقافة عام 2006م. بتناول النص قضية علاقة الغيبيات بعمل الإنسان.

حسام الدين صلاح مخرج العرض أعرب عن سعادته لكنه لمس لديهم الجدية والتجربة رغم تخوفه الشديد من العمل مع الهواة. ميرفت كامل مدير عام النشاط الثقافى والاجتماعى بالشركة قالت: إنها تتطلع للمشاركة فى مهرجان المسرح القومى بهذا العمل بعد أن يفوز بإحدى جوائز مهرجان الشركات كما أعرب وفيق زغلول رئيس مجلس الإدارة عن سعادته بهذا العمل بعد التجربة الأولى مع نفس المخرج والتى حملت اسم "عرب تريد" مشيراً إلى دعمه للفريق كى يحقق إنجازات فنية توازى ما تحققه شركات البترول الأخرى.

النفاريت بطولة أحمد إسماعيل، محمود عايش، محمد مصطفى، عبد الله الوردانى، حسين فضل، رشاد القبارى، محمد عبد الرحمن، داليا العشرى، منى حلمى، منى صلاح، نجوى حمدى، صباح محمود، أميرة صبحى، رحاب جمال، منيرة محمد. أشعار أحمد شافعى، وائل فرج، سامح العلى، حسن خاطر، ألحان أمجد ماهر - أندرو مراد، شريف رفعت. ملابس: محمد عبد المنعم ديكور محمد جابر، ومخرج منفذ أحمد عاطف.

نجوى حمدى

محمد جمال الدين



• إن طرح مفهوم المسرح ومعالجته لا تستقيم إلا بصفته ونعته حيث يكون علينا إضافة لمفهوم المسرح معالجة وتحديد معنى المحلية ومعنى العالمية.

عروض قديمة.. وأخرى جديدة لمديرى الفرق

أشرف زكى يعلن خطة الموسم الجديد لمسرح الدولة .. وفرقة جديدة لـ«المسرح من أيام اسخيلوس»!

أعلن الدكتور أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح عن اقتراب خطة تطوير مسرح الطليعة من نهايتها، كما أعلن انطلاق عمليات ترميم «القومى» قريباً.

وذكر زكى فى مؤتمر صحفى أقامه الاثنين الماضى بمسرح العرائس بمناسبة الإعلان عن خطة الموسم الجديد للبيت الفنى أن دارى عرض جديدين يدخلان الخدمة هما «أوبرا ملك» الذى يقع خلف مسرح الريحانى بشارع عماد الدين، ومسرح مصر بالشارع نفسه والذى انتهت الرسوم الخاصة بأعمال تطويره.

حضر المؤتمر الذى بدأ فى الثامنة مساء مديرو فرق مسرح الدولة باستثناء «مدحت يوسف» مدير المسرح الكوميدى، فى حين أبدى عدد من الإعلاميين الذين تابعوا المؤتمر استياءهم من «الملف» الذى تم توزيعه والذى يفترض أن يحوى عروض الخطة الجديدة فإذا به يضم أعمالاً معروضة بالفعل مثل «يا دنيا يا حرامى» للمخرج هشام عطوة، إضافة إلى عدد من عروض مسرح الطفل معروضة منذ سنوات، مثل «سندريلا» و«على مبارك».

د. أشرف زكى أعلن فى مؤتمره الصحفى عن إطلاق فرقة جديدة هى «فرقة المسرح العالمى» ويديرها عصام الشويخ، ورداً على تساؤل حول ماهية الفرق الجديدة خصوصاً وأن مسرحى الحديث والطليعة منوط بهما تقديم أعمال عالمية قال زكى إن الفرقة الجديدة ستقدم تراث المسرح العالمى بدءاً من إسخيلوس.. ووفقا لترتيبها الزمنى!! وهو الرد الذى أثار التعليقات الساخرة من الصالة!.

د. زكى أخرج على خشبة العرائس وأثناء المؤتمر «مصالحة» بين الكاتب محمد أبو العلا السلامونى والفنان محمد محمود مدير مسرح الطليعة، منهيا بذلك الأزمة التى بدأت بإدراج نص السلامونى «الحادثة التى جرت فى سبتمبر» فى خطة الطليعة ثم تعثر إنتاجها قبل أن يقول عنها محمود إنها منشور تحريضى وتتضمن «ازدراء للدين الإسلامى» وهو ما اعتبره السلامونى تحريضا عليه وتقدم بشكوى لرئيس اتحاد كتاب مصر محمد سلماوى والذى كان موجوداً فى المؤتمر و«رعى المصالحة»!.



د. أشرف زكى يعلن خطته

خطة الموسم والتى تضمنت حسب الملف الإعلامى 26 عرضاً مسرحياً أضاف الدكتور أشرف زكى لها ثلاثة عروض، كشفت عن وجود أعمال لكل مديرى الفرق سواء فى فرقهم أو فى فرق أخرى، بينما ضرب المخرج عصام السيد الرقم القياسى لعدد العروض التى يقدمها والبالغ عددها ثلاثة عروض مسرحية!

تضمنت خطة المسرح القومى أربعة عروض هى «ثورة الزنج» للكاتب الفلسطينى معين بسيسو إخراج عصام السيد، «الحارس» لهارولد بنتر إخراج العائد لمسرح الدولة بعد غياب محمد عبد الهادى – وهو بالمناسبة النص ذاته الذى قدمه على القومى قبل عشر سنوات –، و«وطن الجنون» تأليف نبيل خلف، إخراج ناصر عبد المنعم، و«المتنبى يبحث عن وظيفة» تأليف عبد السميع عبد الله، إخراج فهمى الخولى.

وإضافة إلى مسرحية «سى على» المعروضة حالياً تضمنت خطة المسرح الحديث «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، إخراج عاصم نجاتى، و«لو بطلنا نضحك» تأليف محسن يوسف إخراج صلاح الحاج، و«باب التوفيق» تأليف محمد السلماوى، إخراج حسام عطا، و«سيدة الفجر» تأليف اليخاندرو كاسونا، إخراج عمرو قابيل.

مسرحية أبو العلا السلامومى الأزمة «الحادثة التى جرت فى سبتمبر» أدرجت ضمن خطة مسرح الطليعة دونما تحديد لاسم المخرج الذى سيقدمها وتضمنت خطة الطليعة أيضاً «حمام رومانى» تأليف ستانسلاف ستراتيف إخراج هشام جمعة، و«أرض لا تنبت الزهور» للراحل محمود دياب، إخراج شادى سرور، و«الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور من إخراج معتزة صلاح عبد الصبور.

وتضمنت خطة مسرح الشباب خمسة عروض هى « اللى نزل الشارع» إخراج إسلام إمام و«يوليوس قيصر» لشكسبير إخراج سامح بسيونى، و«نظرة حب» تأليف وإخراج محمد إبراهيم، ومن تأليف كرم عفيفى «وهج العشق» إخراج عمرو دوارة وأخيرا «العانس» تأليف على أبو سالم، إخراج لبنى عبد العزيز.

وتقدم ريم حجاب ضمن خطة مسرح الغد العرض المسرحى «السيدة التى جاءت فى السادسة» عن نص لماركيز، وضمن الخطة ذاتها يقدم أحمد مختار «ماكبث» ليونسكو، ويقدم مصطفى طلبة «الغولة» تأليف بهيج إسماعيل.

ومن إخراج عصام السيد أيضا وتأليف مدحت يوسف مدير المسرح الكوميدى يقدم المسرح فى خطته «العواطلية»، ومن تأليف لينين الرملى وإخراج محمد عمر «الدنيا مسرح كبير»، ومعهما «يا دنيا يا حرامى» المعروضة حالياً من تأليف متولى حامد، إخراج هشام عطوة.

ومازلنا مع عصام السيد الذى يقدم من إنتاج القومى للطفل «ساحر أوز» تأليف شوقى حجاب، وفى خطة المسرح أيضا «بنوتة فى الحدوتة» إخراج محمود حسن إضافة إلى 5 عروض من سنوات سابقة هى «حلم بكره» تأليف إبراهيم محمد على إخراج أحمد عبد الحليم، «كوخ الطيبين» تأليف وإخراج زين نصار، على مبارك، إعداد محمد عبد الرشيد، إخراج محسن العزب، و«سندريلا» تأليف أحمد عبد الرازق، إخراج بتول عرفة، و«على بابا» تأليف مصطفى سليم.

على رزق

SPOT

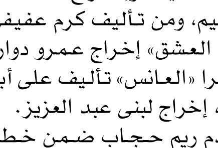
• مسرحية «سابع أرض» للمؤلف إبراهيم الحسينى والمخرج سامح مجاهد، عرضت الأسبوع قبل الماضى بمحافظة الوادى الجديد، ويتم الإعداد لتقديمها بداية من 27 فبراير الجارى بمركز الإبداع بالإسكندرية لمدة أسبوع، إضافة إلى المشاركة بها فى فعاليات مهرجان قسطنطين بالجزائر خلال مارس القادم.

المسرحية إنتاج مسرح الغد وبطولة صبرى فواز ووفاء الحكيم وجلال عثمان، وموسيقى وألحان أحمد الحجار.

سامح مجاهد

• المخرج هشام جمعة مدير المسرح الحديث قال لـ«مسرحنا» إن مسرحية «السلطان الحائر» سوف يرفع الستار عنها نهاية الشهر الحالى على مسرح ميامى بعد تأجيل افتتاحها لأكثر من مرة بسبب عدم وجود دار عرض تابعة لمسرح الدولة لاستضافة العمل الذى يقوم ببطولته الفنان محمد رياض بمشاركة حنان مطاوع والتأليف لتوفيق الحكيم والإخراج لعاصم نجاتى.

يذكر أن بروفات العرض بدأت منذ أكثر من عام وواجه أكثر من أزمة أهمها اعتذار دلال عبد العزيز وتم استبدالها بحنان مطاوع.





هشام جمعة

• الشاعر محمد كشيك مدير عام الجمعيات الثقافية بهيئة قصور الثقافة يقوم حالياً بإعداد البرنامج النهائى لدورة هذا العام لمهرجان فرق هواة المسرح التابعة للجمعيات الثقافية والمقرر افتتاحه نهاية هذا الشهر.

كشيك قال إن المهرجان سوف يشهد مشاركة أكثر من ثمانية عروض مسرحية من مختلف محافظات مصر، إضافة إلى ندوات تطبيقية تعقب العروض يشارك فيها عدد من النقاد والمتخصصين فى المسرح.

• فى اجتماع مع أعضاء لجنة الثقافة بمجلس الشعب، طالب د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، الدولة بضرورة زيادة المخصص المالى للبيت الفنى للمسرح والذى لا يلبى احتياجات فرق مسرح الدولة التى تحتاج إلى مزيد من الدعم، لتقديم عروض مسرحية على مستوى لائق ومتميز، وأكد أشرف زكى أن البيت الفنى للمسرح انتهى من تطوير وتحديث عدد من المسارح التابعة للقطاع، إضافة إلى وضع خطة تهدف إلى إعادة تطوير المسارح المغلقة لإعادة تشغيلها مرة أخرى.

محمد كشيك

• لأنه يرى أن الممثل يجب أن يكون «صوتاً للضمير» لم يتردد الفرنسى «سيلفان خوسيه» فى قبول عرض بالمشاركة فى عرض مسرحى مصرى تضامناً مع أهالى غزة.

خوسيه الموجود فى القاهرة حالياً لدراسة اللغة العربية فى قسم اللغة العربية المعاصرة بسفارة فرنسا "Deac" احتاج إلى أقل من ثلاثين ثانية ليتخذ قراره ويحزم حقائبه متجهاً للأقصر ليشارك فى العرض المسرحى «حلاوة روح» الذى قدم قبل أسبوعين، وبمجرد أن اتصل به الشاعر «محمد الزناتى» الذى أعد العرض عن مجموعة أشعار لتوفيق زياد ومحمود درويش وأحمد فؤاد نجم، قال له «أنا معكم».





سلفان خوسيه

بمشاركة ممثلين من 3 جنسيات

«حيوانات وليامز الزجاجية» فى الإسكندرية

المركز الثقافى الفرنسى بالإسكندرية يشهد يومى 17 و18 مارس القادم تقديم العرض المسرحى «الحيوانات الزجاجية» للكاتب تينسى ولیامز وإخراج أحمد صالح. العرض تقدمه فرقة المدينة المستقلة التى بدأت فى تقديم أعمال مسرحية من عام 1999، أهمها «الملائكة، آه كارميلا، أنتيجون، المستقبل فى البيض، وأنا مهاجر». ويقول أحمد صالح مخرج العرض إنه يقدم العمل بمشاركة ممثلين من ثلاث دول هم أحمد مصطفى وخالد رؤوف من مصر ويولاندا من إسبانيا والممثلة الإيطالية إيزابيل.

أحمد مصطفى

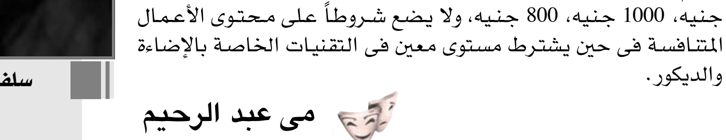
عصام مصطفى

الدورة الرابعة لمهرجان الساقية لـ«المونودراما» فى مارس

21 عرضاً مسرحياً تتنافس على جوائز الدورة الرابعة لمهرجان الساقية المسرحى للمونودراما والتى تقام فى الفترة من 22 وحتى 24 مارس القادم.

كانت إدارة المهرجان قد انتقت الأعمال الصالحة للتنافس من بين عشرات المشاريع التى تقدمت لها من محافظات مصر المختلفة.

يقدم المهرجان ثلاث جوائز مادية للعروض الثلاثة الأولى قيمتها 1500 جنيه، 1000 جنيه، 800 جنيه، ولا يضع شروطاً على محتوى الأعمال المتنافسة فى حين يشترط مستوى معين فى التقنيات الخاصة بالإضاءة والديكور.



مى عبد الرحيم

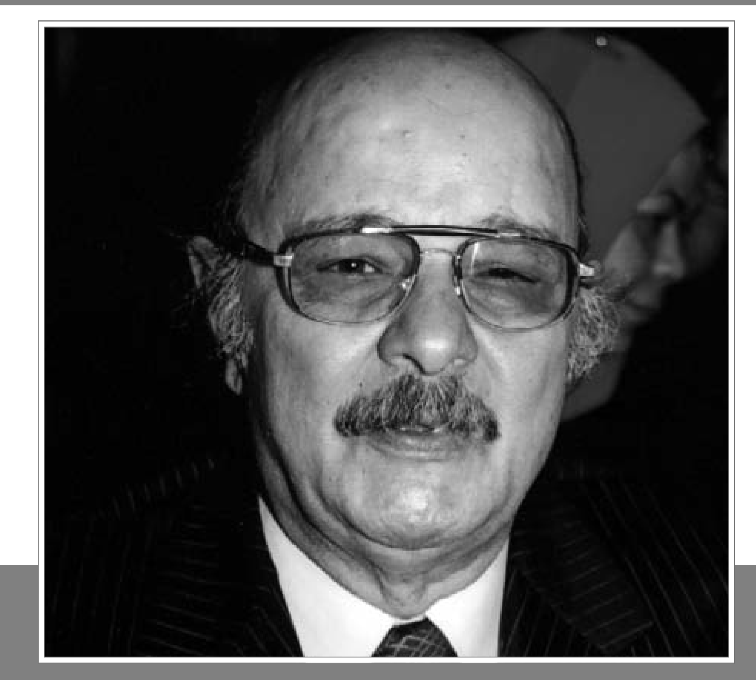


• المنتج محيى زايد قرر الاكتفاء بعرض مسرحية "ترالم لم" لمدة يومين فى الأسبوع فقط خلال الفترة القادمة.

• ومن أهم منطلقات المحلية الهوية التى ترجع للتاريخ واللغة والعرق والتى تنتج عنها مجموعة من التقاليد والعادات التى تحدد المحلية وتعطيها خصوصيتها.

يسرى الجندى أحد كتاب المسرح العربى ممن رأوا بضرورة الصيغة التراثية لأعمالهم لاستنباط مسرح عربى يتميز بالأصالة والمعاصرة فى نفس الآن دون إغراقه فى جدليات تفسد العمل الفنى.

ومن خلال أعماله مثل عنترة وعلى الزيبق.. كان يسرى الجندى يقدم رؤية معاصرة لمشاكلنا وهمومنا، شغل فيها بقضية دور الفرد ودور الجماعة فى حركة المجتمعات، كما اهتم بالتنظير فكان كتاب (نحو تراجيديا معاصرة) عملاً نقديًا بارزًا مازال يمثل مرجعًا لطلبة النقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية.. وفى هذا الحوار يعود يسرى الجندى بذاكرته لسنوات التكوين ويتحدث عن بداية مشروعه وعن الثقافة الجماهيرية التى مازال قوى الصلة بها ويفخر بأنه أمضى بها ما يزيد على 37 عامًا، كما يتحدث عن النقد والمدارس المسرحية الحديثة ورأيه فى المهرجان التجريبى.



يسرى الجندى لـ "مسرحنا"

الأمل معقود على الثقافة الجماهيرية لاستعادة ما أهدره التجريبى

بداية كيف تكون مشروع يسرى الجندى؟

شأنى كشأن جيلى وخاصة السلامونى الذى عاصرنى منذ الصغر وكنا مولعين بالمعارف الإنسانية فى نطاق واسع مثل الفلسفية بكل مدارسها والشعر بكل تياراته والأدب المقروء –ومنه المسرح. ولكن قراءتنا هذه الواسعة جدًا لم تتبلور إلا من خلال الهواية حين ارتبطنا بالمسرح فى النشاط المدرسى وأدى هذا لتحول طاقتنا من كتابة الشعر بكثافة إلى استطلاع الهموم المرتبطة بالواقع المصرى، وهى هموم طرحتها القراءات الفلسفية. ورأيى أن الكاتب المسرحى محتاج إلى نصيب وافر من المعارف فى العلوم الإنسانية وأن يكون ذلك بشكل موسوعى. هذا الفهم للثقافة بدأ يتبلور داخلى حيث حدث ذلك الاحتكاك فى مرحلة الهواية، ولكن مشروعى بدأ يتحدد أمامى – وهو متعلق بالتراث – بعد هزيمة 1967 حيث توافرت حينذاك على إعادة النظر، وهذا ما قادنى لصياغات فى المسرح، لأن صدامنا فى تلك الحرب كان حضاريًا قبل أن يكون عسكريًا، هذا من وجهة نظرى التى قادتنى للنظر فى الذات وخصوصيتها لدرء المخاطر التى كنت أراها وقتئذ مقبلة على المصريين. وهذا ما شكل ارتباطى بالتراث الذى أخذ يتعمق.

"ضد التيار"

وهل ترى بين كتاب المسرح الشباب توجها نحو التراث؟

"عن أى جيل تتكلم؟! أنت تتكلم عن جيل لم يأخذ فرصته، ومن خلال عضويتى لإحدى لجان القراءة فى الثقافة الجماهيرية أقول إننى فوجئت بكتابات شابة عالية القيمة، وبينهم من هم مهتمون بالتراث اهتمامًا واعيًا ومرتبطًا بعصر مشكلة التراث هى تطلبه لقراءة جديدة لصالح العصر وهذا متوفر فى بعض الشباب لكن المشكلة أنهم لا يرون أمامهم طريقًا ولكنى أرجو أن أرى أعمالهم قريبًا فى الثقافة الجماهيرية وهذا دليل أن الموهبة لم تنضب فى مصر، لكن المناخ الطارد هو ما يعيقها.



"الستينيون أدوا دورهم"

البعض له رأى فى جيل الستينيات يكاد ينزع عنه أى فضل فما رأيك؟

"رأيى أنه سخف، لأنه ليس سهلاً أن يُنكر هذا الدور الذى قدمه كتاب الستينيات والذى لو كان قد تواصل على ساحة خريطة المسرح لكان له شأن آخر لكنه للأسف انقطع، مع انتكاسة المناخ الثقافى بعد ذلك، إلا أنهم أدوا دورهم على أكمل وجه وفى ظل ظروف لم تكن سهلة سواء كانت ثقافية فى ظل محاولة للحداثة والنهوض ونزعة القومية التى كانت مسيطرة وأيضًا مع المحاذير فى ظل غياب الديمقراطية.

المهرجان التجريبى لم يقدم للحركة المسرحية شيئًا حقيقيًا، بل أدخل عدة أجيال فى متاهة وأبعدهم عن الثقافة التى قام عليها المسرح العربى فتقطعت الصلة بينهم وبين الأجيال السابقة مما دفع الناس للانفضاض من حول المسرح. إضافة للظواهر التى صاحبته مثل المخرج المؤلف وغيرها.

الشرط الأساسى فى تقديم التجريب أن يتوافر المسرح الأم، فى الستينيات كان هناك مسرح قومى ومسرح جيب وجمهود رجال أمثال مطاوع وأردش وقتها كان ممكن تقديم تجريب.

ربما تكون المطبوعات التى قدمها د. فوزى فهمى فى هذا المهرجان هى الثمرة الوحيدة، فهى مطبوعات معقولة ولكن ما أثمر عنه المهرجان هو هؤلاء الذين خرجوا كى يهيلوا التراب على فترة ولكن الأمل حاليًا معقود على الثقافة الجماهيرية لاستعادة ذلك الدور الذى أهدره المهرجان التجريبى.

"البحث عن الجماعة فى سير الأبطال"

معظم أعمالك مكتوبة باسم أبطالها، هل نعتبر ذلك تكريسًا لدور الفرد؟

هذه الأعمال مثل عنترة –على الزيبق.. ركزت على السير الشعبية التى لم يهتم بها أحد بشكل عام ووضعتها فى إطار ملمح جديد. كان اختيارى لتجسيدهم قضية الفرد الجماعة بداية من الفرد الفرعون مرورًا بالمستبد العادل وصولاً للمستبد بلا عدالة ومحاولة المثقف فى الخلاص الفردى والخلاص مع الجماعة والقضية هامة جدًا فى تاريخنا.

كل عمل من هذه الأعمال يضيف من زاوية، ويكمل من جهة غير الجهة السابقة ولقد عمدت للسير الشعبية التى كانت تمثل الملمح السلبى بإلقاء الجماعة لآمالها على فرد، وهذا لا يتناسب مع عصر الديمقراطية – أو ما يفترض أنها كذلك أصبحت القضية مختلفة، حتى أبطالنا ممن نحترمهم مثل زغلول وعبد الناصر لم يكن إلى جوارهم أى دور للجماعة.

ولكن وجود الشخصية الرئيسية كمحور للأحداث ألا يعد تكريسًا لسلطة الفرد؟

"لا أبدا، لقد كانت هذه الأعمال انتقادًا لاختفاء دور الجماعة ولم تكن أبدًا تكريسًا لسلطة الفرد. لقد كانت نهاياتهم جميعًا مأساوية لافتقارهم إلى دور الجماعة وانظر إلى عنترة وعلى الزيبق كى ترى كيف انتهوا بحلولهم الفردية".

"مفهوم التراجيديا"

فى كتابك نحو تراجيديا معاصرة، تناولت التراجيديا فى كتابات المسرحيين من اليونان حتى إبسن، لكن حين تحدثت عن المسرح العربى ذكرت نجيب محفوظ ألم تر معادلاً مسرحيًا لإبداعات نجيب محفوظ؟

للأسف فإن أحدًا لم ينتبه لقيمة هذا الاجتهاد، لقد أردت أن أقول أن المفهوم التراجيدى بالمعنى المعاصر تحقق لدى نجيب فى الرواية أكثر منه فى المسرح سواء العربى أو المصرى، وأخذت نموذجًا من الثلاثية وأولاد حارتنا.

لم ينظر أحد قبلاً لنجيب محفوظ من هذا المنظور وذلك لأن مفهوم التراجيديا بالمعنى المعاصر لم يطرح فى المسرح العربى، باستثناء ألفريد فرج.

"التراجيديا فى مأساة الحلاج"

لكن عز الدين مدنى يقول إن الحضارة العربية الإسلامية أنتجت المأساة فى عنفها وقوتها ويضرب مثلا لذلك بمأساة الحلاج.

مأساة الحلاج حين عالجها صلاح عبد الصبور كان هو نفسه أقرب إلى الحلاج وكان يعرض المأساوية أقرب إلى منظور الغرب وليس بمنظور عربى.

بينما نجيب محفوظ يضع يده على عصب التراجيديا بشكلها المعاصر هذا هو الأمر.

ومع احترامى الشديد للكاتب الكبير عز الدين مدنى لكنى أرى أن المشكلة ليست فى وجود التراجيديا أو عدم وجودها داخل حضارتنا.

مَن من النقاد تحب أن تقرأ لهم؟

أعتقد أن د. على الراعى قامة كبيرة لم يستطع أحد تجاوزها، وقبله كان هناك محمد مندور لكن فضل الراعى أنه بحث فى النقطة التى كنا نحتاجها، أقصد جذورك الثقافية.

ومن النقاد المعاصرين فاروق عبد القادر وسامى خشبة وفريدة النقاش وإن كانت السياسة أخذتهم فتخلوا عن الأدب وانصرفوا عن الكتابة.

وبعد جيل فاروق عبد القادر يأتى حسن عطية الذى أعتبره من الجيل الأخير ولو أن سنه ليس صغيرًا.

هناك أيضًا د. نجوى عرنوس التى كتبت عنى كتابًا، ولكن المؤسف أن عددًا كبيرًا من النقاد توقفوا عن الكتابة.

فى ظل سوء الأحوال الحالية، لمن يوجه يسرى الجندى خطابه المسرحى؟

هذا ينطبق على المدينة المخيفة المسماة بالقاهرة ولكن الأقاليم مازالت كعهدنا بها وهذه فرصة الثقافة الجماهيرية. بينما القاهرة اختلفت أشد الاختلاف عن ذى سابق ومرجع هذا للتركيبة المخيفة للقاهرة التى أصبحت عائقًا أمام المشاركة فى عروض مسرحية.

حقيقة أستطيع تفهم موقف د. أشرف زكى فى محاولته لصنع رواج جماهيرى فى ظل انصراف الجمهور عن المسرح وتضاؤل المسرح العام وموت المسرح التجارى.

ولا أستطيع إلا أن أقف باحترام أمام تجربتين ناجحتين هما «الهناجر ومركز الإبداع ».

فرصة الثقافة الجماهيرية

على ذكر مركز الهناجر، هل حقيقة تعرضت مسرحية 2007 للإيقاف؟

نعم، أنا على يقين أن المسرحية تعرضت لضغوط من أجل إيقافها ولكن من الإنصاف أن أقول إنها ضغوط من خارج وزارة الثقافة، ولقد حاول الوزير فى البداية أن يقاوم وكذا د. هدى وصفى ولكن يبدو أن الضغوط كانت أكبر من أن تقاوم، وليس أدل على أن مصدر الضغوط من خارج الوزارة أن الوزارة عرضت المسرحية فى المهرجان القومى للمسرح ولمدة ليلتين بل وفاز العرض بجائزتين.

لكن د. هدى وصفى قالت إن المشكلة كانت مالية وفسرت سياسيًا.

"أنا كما قلت أقدر د. هدى وصفى وأقدر أنها فى وضع لا يسمح لها بالاستطراد فى هذا الموضوع وهذا لا يقلل من احترامى لها ولدورها فى المسرح المصرى ولكن لدى قراءتى التى تؤيد وجهة نظرى.

أليس غريبا أن الحملة على العرض تبناها البعض بعد إيقافه، ورددوا كلامًا غريبًا من نوعية: لماذا نغضب السفير الإسرائيلى؟!.

ورش الكتابة

ما رأيك فى ورش الكتابة السائدة الآن؟

الورش موجودة دائمًا وضرورية بشرط التزامها بالشروط والأسس المعروفة لدى هذا النوع من الورش، وإن خالفتها فهى مرفوضة. خاصة تلك التى تمول من الجهات الأجنبية.

إذن ترى أن التمويل الأجنبى ليس لوجه الفن؟

نعم، لا يوجد شىء مجانى، ودائمًا ما أنبه إلى خطورة ترك جماعات الهواة فريسة للتمويل الأجنبى بل يجب الاهتمام بهم.

ما رأيك فى فكرة تجسيد الأنبياء والصحابة على خشبة المسرح؟

هذه القضية واجهتها أزمة فى "الحسين شهيدًا" ومن يومها لم نحصل على أى شىء.

أنا معتقد أننا بحاجة إلى حركة تنوير كبيرة ثانية كتلك التى قامت على رجال أمثال محمد عبده وجمال الدين الأفغانى، لأن ثقافة المجتمع أصبحت مشدودة للخلف وقد يجد رجل مثل على أبو شادى الشجاعة ليجيز عملاً ولكن المشكلة أن المجتمع نفسه صار رقيبًا على أعمال المبدعين.

حوار:
محمد عبد القادر

حين يزداد الاهتمام بالتراث يمضى المسرح للأمام والعكس صحيح!



• تركيزنا على اللغة هنا كذلك نابع من تركيز المسرح المغربى فى ممارسته عموما على البعد الثقافى لأنه أصلا نابع من هذا النسق الثقافى العام وهذا الاعتبار هو الذى جعل الممارسة المسرحية المغربية يحتفى بها.

البعض يراه ضروريا والبعض يراه «سبوبة»

الدعم الأجنبى .. كل الطرق تؤدى إلى اللعب!

التمويل الثقافى الخارجى ظاهرة موجودة فى مجالات ثقافية عديدة فى مصر وتثير العديد من التساؤلات ، حيث بدأ الشك يحوط فكرة التمويل غير الحكومى خصوصا حين يكون الممول خارجياً ، ويتم تبادل الاتهامات بين المؤيدين والمعارضين، اختلافا على مدى شرعية التمويل الخارجى فالبعض يرى أن رفض التمويل يعبر عن ضيق أفق، والبعض الآخر يؤكد أن هناك أجندات خفية تحكم كل هذه العمليات ..

وتدخل الفرق المسرحية المستقلة دائرة الاختلاف حول فكرة التمويل الخارجى حيث إن أزمة الدعم المادى من الأزمات التى تؤثر بقوة فى قدرة تلك الفرق على الاستمرار ، ذلك لأن أكثر الاعتماد على المجهود الذاتى لأعضائها من الشباب والذين قد لا تساعدهم إمكانياتهم على المضى قدما فى طريقهم مما يضطرهم إلى البحث عن الجهات الممولة..

يقول الدكتور هانى أبو الحسن مدرس الدراما والنقد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية .. الشباب يجدون فى فكرة الفرق المستقلة متنفساً يفجرون فيه طاقاتهم كما يشاءون بدون رقابة وهو يقسمهم إلى صنفين ، الأول وهم القلائل المهتمون بمسألة المسرح والثانى على حد تعبيره (أرزقية) يهتمون بالمادة ويقبلون اللجوء إلى أى جهة ممولة وتحت أى شعار .. فى حين يصنف الجهات الداعمة إلى صنفين الأول يقوم بالتمويل بهدف الدعاية والإعلان عن نفسه والثانى يقوم بالتمويل لنوايا أخرى من خلال الغزو الفكرى ومحاولات طمس الهوية ومسح العقول وتغيير المصطلحات والأفكار ..

ومن جهة أخرى يتساءل عن حقيقة وجود صفة المستقل التى تنتفى من وجهة نظره بالدعم الخارجى ويرى أن النموذج الأمثل للفرقة المستقلة يتكون من خلال اتفاق مجموعة من الأفراد على تكوين فريق والثبات عليه وأن يعتمد ذلك الفريق على إمكانيات أفراده فقط سواء كانت مادية أو فنية ..

إلا أنه يوضح فى النهاية أن فكرة قبول الدعم كفكرة مجردة ليست سيئة كمساعدة مشروعة ولكن المشكلة فيما تحمل المساعدة فى طياتها من نوايا ..

فى حين تقول لطيفة فهمى مسئولة النشاط الفنى فى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة والتى تصر على تأكيد أنها مصرية .. إن هدف المركز هو مساعدة الشباب فقط وليس هناك أبعاد سياسية أو اجتماعية وإذا نظرت ستجد أن كثيراً من النصوص المسرحية المقدمة فى المهرجان الذى ينظمه المركز هى نصوص مصرية ولا رقابة عليها وأن أكثر من تسعين بالمائة من لجان التحكيم فى التقييمات الأولية وفى المهرجان من المصريين كما أن البعثات التى ينسقها المركز للسفر إلى مهرجان (أفينيون) فى فرنسا تهدف إلى تدعيم ثقافة الشباب وتساهم فى تطوير خبراتهم للأفضل ..



د. هانى أبوالحسن



سعيد المنسى



شريف صلاح الدين

وتذكر أيضا أن المركز يقدم دعما ماديا للعروض المسرحية التى يتم اختيارها من خلال التقييمات الأولية لتساعد الفرق المشاركة فى المهرجان على إكمال العناصر اللازمة للعروض مثل الديكور والملابس ..... الخ ، وتؤكد فى النهاية أن المركز لا يعمل إلا فى إطار التعاون المصرى الفرنسى ..

من ناحية أخرى يقول أحمد حسن المسئول الإدارى بمسرح روابط .. إن المسألة عند كثير من المستقلين على حد تعبيره (سبوبة) وإن هناك طريقين تسلك الفرق المستقلة أحدهما ، إما الإنتاج الذاتى من قبل أعضاء الفريق وإما اللجوء إلى جهات التمويل وتلك الجهات لا تقبل أى فرد وإنما لديها سياسة عمل وأهداف تريد تحقيقها فتتعامل مع من يوافق سياستها ولا أحد يعطى المال بدون مقابل.. ويؤكد أنه طالما أن الهدف من قبل الممول الأجنبى مشروع فليس هناك مشكلة ، كما أنه لا تنتفى صفة المستقل طالما أن الجهة الداعمة هى أيضا مستقلة وبالتالى تقوم بدور المنتج فقط ويكون ذلك بهدف الدعاية ، أما التمويل فيجب ألا يكون مقنناً بشروط لأخذه .. فى حين يقول سلام يسرى مؤسس فرقة (الطمى) المستقلة .. أنا لا أحبذ فكرة التمويل الخارجى من أى جهة ولكى أظل مستقلاً فإنه يجب ألا أعتمد على أى عنصر خارج الفرقة وقد قمنا بإنتاج كل عروضنا بهذه الطريقة إلا أننى لا أرفض مبدأ قبول الدعم خصوصا إذا كانت الجهة الداعمة لا تخفى نوايا أخرى غير ما يتفق عليه سواء كانت تلك الجهة أجنبية أم لا ..

ويتفق معه السعيد منسى مؤسس فرقة (الخروج) المسرحية على نفى صفة الاستقلال إذا وجد دعما خارجيا برغم صعوبة المسألة أمام إمكانيات الفرق خصوصا مع ذاتية التمويل والتى تضطر الأعضاء إلى التحايل على الأمر باستخدام أدوات بسيطة غير مكلفة وممارسة عقوبات مالية (بسيطة طبعا) على الأعضاء لعدم الالتزام أو لأى شيء آخر يؤدى إلى زيادة المبلغ الخاص بالإنتاج فى صندوق الفرقة .. إلا أنه لا يرفض التعامل مع أى جهة داعمة إذا لم تفرض عليه شروطا لا يقبلها ..

بينما تضحك ندا ثابت مخرجة فرقة (شطة) المستقلة هى وأفراد فريقها عندما يسمعون كلمة التمويل وتقول إنه لا يوجد تمويل أساسا .. (إحنا بندفع من جيوبنا) .. وإذا وجد التمويل فإنه يكون لهيئات لها أجندتها الخاصة والتى يجب أن تتفق مع من تدعمه .. وهى لا ترفض مسألة الدعم حيث تراها فى صورة اشتراك فى مشروع مع الجهة الممولة والمسألة أولا أخيرا (فلوس) وبما أن المصلحة مشتركة وليس هناك تعارض فلا توجد مشكلة ..

وفى نفس السياق يضيف شريف صلاح الدين مؤسس فرقة (التمرد والتلقائية) المستقلة بالمنصورة .. هناك أزمة إنتاج حقيقية تؤدى إلى لجوء بعض الأفراد للاستفادة من خلال علاقاتهم بهذا الدعم لينتجوا أعمالا يقومون فيها بالتحايل لإيصال ما يريدون أو- كما يقال - يمسكون بالعصا من المنتصف ، وقد حدث هذا بالفعل مع إحدى الفرق المسرحية التى كانت تتلقى دعما أمريكيا وكانت المؤسسة الداعمة تتدخل فى العمل واضطر أصحاب العمل إلى اللجوء من وجهة نظرهم إلى التحايل للاستفادة من المعونة وفى نفس الوقت يقدمون ما يريدون .. لذلك فلابد وأن يكون هناك هدف ما وراء ذلك الدعم ، كما أنه لا يقتنع بالدعاية وحدها كسبب للدعم ، ويلفت النظر إلى أن هناك الكثير من العروض التى تتم ولا أحد يعلم من وراء إنتاجها إلا أنه يقول إنه يوافق على التعامل مع أى جهة تقوم بالدعم بشرط ألا تحوم حولها الشبهات و ألا تتحكم فى منتجه الثقافى ..

ويشير إسماعيل الجمل مؤسس فرقة (حلم) المستقلة بالإسكندرية إلى أن هناك جهات حولت الموضوع إلى بيزنس، واهتمت بالشكل على حساب المضمون، وذلك يضر المسألة كثيرا ويضعف العمل ويساهم فى خلق فئة جديدة هم فنانو البيزنس الذين يهتمون بالتمويل، والتمويل يقود بالتدريج إلى موضوعات بعينها لأنها الأكثر مناسبة لإرضاء الممول ، ويضيف أن هناك مسرحيات تعرض بمبالغ طائلة جاءت من تمويل خارجى، وهى ضعيفة على كل المستويات، وتم تحضيرها سريعا، لأن الهدف هو الحصول على التمويل بأسرع ما يمكن، لذلك قد يكون بالفعل التمويل لإنتاج عمل فنى إلا أن الفن نفسه لا يستفيد منه ..

ويؤكد رفضه لفكرة الدعم الخارجى لفرقته المستقلة بكل صوره حتى ولو بدون شروط ، ذلك أنه عندما يشترك مع كيان آخر فى إنتاج عمله الفنى فإنه بذلك يفقد استقلاليته ، برغم ما يقابله من ضعف فى الإمكانيات المادية .

ويقول مبتسما .. قد تكون تلك المعاناة جزءاً من المتعة المبتغاة من وراء العمل .. ولكن ليس معنى ذلك ألا أتعامل كفنان مع أى من تلك الجهات وطبعا التى تحمل أهدافا مشروعة ولكن فى هذه الحالة أتعامل كفرد وليس ممثلا لفرقة مستقلة ..

وفى النهاية .. قد يناضل مؤسسو الفرق المستقلة من أجل البقاء والاستمرار بشكل شرعى يمكنهم من تحقيق طموحاتهم الكبيرة ، إلا أنهم ما يزالون مختلفين حول تحديد مفهوم واضح للفرقة المستقلة ، حيث إنه حتى الآن لا يوجد اعتراف رسمى بهم من قبل الدولة يخرجهم من دائرة التمويل الخارجى رغم رؤية بعضهم له كالسراب .. ولكن الملفت للنظر أنه حتى لو اختلفت الآراء حول جواز التمويل الخارجى من عدمه إلا أن المعظم يتفق على فكرة قبول المال حتى ولو تحول عمله الفنى لبعض الوقت إلى زيت لمصباح إعلان عن الجهة الممولة..

إسماعيل الجمل: المعاناة جزء من المتعة ولا نقبل الدعم الخارجى حتى بدون شروط





تحقيق
أحمد العموشى

• "الظواهر السلبية فى المجتمع وتأثيرها على الأزمة الاقتصادية" عنوان المحاضرة التى يلقيها علاء الدين عباس بفرع ثقافة مطروح هذا الأسبوع.





البساطة وعدم المبالغة ينسجان «الدرس»

ص10



لغة الجسد تقودنا إلى «حلاوة روح»

ص12

فى حدث لايتكرر كثيراً على مسرح مدبولى

المواعظ لا تدخل «كوخ الطيبين»

اعتدت كلما ذهبت لمشاهدة أى من عروض مسرح الطفل أن أخرج من تلك العروض ممرورا مبتئسًا بعد تلقى اللازم من فواصل التلقين وكم الوعظ والإرشاد، بعد طرح الأمثولة الأخلاقية بالغة الفجاجة والغلظة، وأكون فى النهاية قد عايشت عدوانًا كاملاً على عقول وقلوب هؤلاء الأطفال الذين قد يكون أوقعهم الحظ العاثر وحسن نوايا ذويهم أو غفلتهم فى براثن صناع عروض الأطفال فى مصرنا الحبيبة؟!..

الأسبوع الماضى فقط حدثت لى مخالفة مبهجة لتلك القاعدة حيث ذهبت لمشاهدة عرض "كوخ الطيبين" تأليف وإخراج زين نصار، فماذا اختلف وماذا فعل صناع هذا العرض أو قل الأوبريت الجميل ليشذوا عن القاعدة؟!..

رفع الستار عن منظر فى الغابة يتوسطه كوخ الطيبين أو بيت الأرانب البيض الذى له قبة خضراء تتخللها خطوط حمراء، والديكور لشكرى الأنصارى والملابس والأقنعة لمجدى ونس.. وكانت البداية رقص وغناء جميل يحكى فى إيقاع حى ومتدفق جمال حياة الأرانب فى كوخهم فى الغابة وارتباطهم الوثيق والحميم مع بعضهم البعض وبين باقى الحيوانات الأليفة فى الغابة، بل وبين بعض الطيور الجارحة مثل البومة أم الخراب؟!.. وتكون الرقصة المغناة فى شكل لعبة من لعب الأطفال، ليعقب ذلك استعراض يحكى كيفية بناء الجد "أرنبان" للكون فى الأزمان الغابرة، وكيف أن الأب أرنوب حافظ على تقاليده وكذلك كانت الأرنبة أرنوبة وباقى الأرانب حتى يبدأ استعراض المؤامرة على احتلال واغتصاب الكوخ بين الأسد ضرغام يملك الغابة وبين الثعلب أبو نوفل مقابل أنٍ يمنح الثعلب الأسد ثلاثين أرنبا ليأكلهم يوميًا ويمنح البومة التى ستتجسس لحسابه أرنبًا فى اليوم، ويعقب ذلك استعراض عيد الميلاد حيث يتضح الحب والوئام الذى يسود كافة حيوانات الغابة الأليفة، وينتهى الفصل الأول الذى يستمر لنحو خمسين دقيقة بهجوم الثعالب –بعد خيانة البومة للأرانب –على الكوخ واحتلاله واستطاعت الأرنبة أرنوبة أن تهرب لتلجأ إلى بيت الفيل طالبة الحماية.

وفى الفصل الثانى تشرح أرنوبة ما حدث للحيوانات الأليفة التى تتفق على إنقاذ الأرانب المسكينة من قبضة الثعالب الماكرة، وفى نفس الوقت يعلم الأسد والثعلب أبو نوفل بالأمر عن طريق البومة أم الخراب فيتامر الثعلب مرة أخرى على خطف أرنوبة والخروف النطاح "مأ مأ" والفيل الصغير أبو الحرمان الذى كان فى نوبة الحراسة، ولكنه يغلبه النوم فيهجم الثعالب وينجح هجومهم فى أسر أرنوبة والخروف والفيل الصغير، وعندما يعلم الفيل الكبير أبو الحجاج أثناء اجتماع الحيوانات الأليفة لبحث الأمر من القرد أبو حبيب وكيف أنه عرف بأمر الهجوم وأسر الأحباب من اجتماع الأسد والثعلب، وكيف أنه أبلغ البومة بأن الحيوانات الأليفة قررت الهجوم فى فجر اليوم التالى، وفى الوقت الذى تذهب البومة بالفعل لتحذر الثعلب يكون الفيل الكبير أبو الحجاج قد فطن للأمر بعد سؤال القرد أبو حبيب، ويقرر الفيل بعد الاتفاق مع زملائه أن يغير موعد الهجوم ويجعله ليلاً على أساس أن الحيوانات كلها لا ترى ليلاً، ولكن أصحاب الأرض يعرفونها شبرا شبرا بعكس الثعالب الغرباء؟!.. وبذلك ستكون الغلبة لأصحاب الأرض والمفاجأة للغرباء المحتلين، وهذا ما حدث بالفعل فتنتصر الحيوانات الأليفة التى اتحدت وخططت وأحسنت التخطيط ونفذت بدقة ما خططت له فكان النصر، وطرد الثعالب المحتلة من الكوخ "المقدس"، والعيش فى سلام.. وقد لعبت الموسيقى الجميلة للموهوب صلاح الكردى فى مبناها من حيث مناسبة إيقاعاتها للأحداث المختلفة وقدرتها على التطريب فى نفس الوقت واختلاف أوزانها ومقاماتها والشدة والليونة والنعومة حسب طبيعة الحال، وساهمت أشعار الشاعر المبدع محمد الصواف والذى غزل من نفس غزل زين نصار فجاء السياق متحداً متجانسًا.. وجاءت المعانى مؤكدة للمغزى والمقصد المنشود، وقد أعجبت جدا بالمقطوعات الشعرية التى بلغت ثلاث عشرة غنوة تناثرت بعناية ورهافة حس على مدى الفصلين الذى احتوى الأول منها على ستة مشاهد والثانى على خمسة مشاهد توزعت خلالها الأشعار والغناء والرقصات بدقة على طول الأحد عشر مشهدا بدون إقحام أو ملل بحيث تمت صناعة أوبريت جميل حقق الاستثارة الذهنية "خاصة فى ضرورة استرجاع الحق ولو بالقوة التى يؤكدها الاتحاد، "والحق لا يضيع إذا كان وراءه مطالب" والبهجة والمتعة الوجدانية فى المشاهد الراقصة التى صممها ببراعة أشرف فؤاد.. وساهم جمال المنظر وتنوع وحداثة المشهدية فى إحداث إيقاع خاص متميز لكل مشهد بصرى نتج عنه فى النهاية إيقاع عام جيد ومناسب للعرض ككل.. وقد رسم "الأنصارى" أربعة بانورامات شكلت المناظر الأربعة، منظر الغابة العام يتوسطه كوخ الطيبين "الأرانب البيض" ثم منظر عرين الأسد ضرغام، حيث بابه على شكل نجمة خماسية من لونين الأحمر والأزرق، وخلفية منظر العرين جبال لها بروزات طويلة مدببة صاعدة إلى السماء تذكر بناطحات السحاب الأمريكية، وخاصة أنه وضع تمثالا كان غريبا فى مشهد الغابة ولا معنى له إلا فى الإشارة غير المباشرة إلى تمثال الحرية.. ورغم ما قد يبدو من أن المجاز أو التورية هنا صعبة على الطفل بشكل عام، ولكننى أؤكد أن مستوى الذكاء الراهن لأطفال النت والفيس بوك لقادر على الاستيعاب والفهم لما هو أعمق فى مثل هذه المجازات الواضحة والبسيطة فى نظرى.. ثم المنظر الثالث كان بيت الفيل حيث رسمت بانوراما مختلفة أضيف إليها كتلة ديكورية عبارة عن صخرة مبنية بها باب مثل أبواب حظائر الحيوانات فى الريف المصرى، وبانوراما المنظر الرابع التى تمثل المنظر العام لساحة الغابة.. ولعبت أقنعة مجدى ونس الدور الرئيسى فى التعبير عن مجموعات الحيوانات الأرانب فى اللون الأبيض والعيون السوداء والأذان الوردية تقابلها الثعالب فى اللون الأحمر القانى ثم بينهما الحيوانات المختلطة فى ألوان متعددة منها البنى بدرجاته للحيوانات الأليفة والرمادى للحمار والبنى الغامق جدا المشوب بالزرقة للقرد، والبومة ذات جناحى الريش الأبيض.. يبقى أن أشير إلى إعجابى بأشعار الصواف ذات الألحان الجميلة لصلاح الكردى،وقد لعب المخرج المنفذ أحمد شحاته دورا هاما فى التنسيق الكامل والدقيق بين مفردات وعناصر العرض كافة وفقًا لتعليمات المخرج المؤلف الذى لعب دورا سينوجرافيا أيضا حينما اقترح أن يتم تغيير المناظر عبر الأجناب وليس إسقاط البانورامات من العلوية "السوفيتا" حيث أنها لا توجد فى مسرح "متروبول" حيث يعرض هذا الأوبريت الجميل الذى حققته على المنصة باقة من الممثلين ساهم بعضهم فى الرقص مثل "ياسمين" التى لعبت دور أرنوبة فى جمال وعذوبة، وبعضهم فى الغناء مثل "شهيرة كمال" التى لعبت دور البومة فى خفة ظل واضحة وظهرت الخبرة واضحة فى أداء كل من المخضرمين "حمادة عبد الحليم" فى دور الأسد و "طارق كامل" فى دور الفيل الكبير أبو الحجاج وبذل "عبد الناصر ربيع" فى دور القرد أبو حبيب جهودًا كبيرة فى تحقيق دوره فى ليونه كاملة ويسر كبير وكذلك "جورج وصفى" فى دور الخروف و "أيمن بشاى" فى دور الفيل الصغير الذى كان رغم ثقل وزنه خفيف الظل على الخشبة، وأيضا استطاع "أحمد عبد الرحمن" فى دور الحمار الرفاس أن ينال استحسان الأطفال لحضوره البالغ وأدائه السلس.. ولعب "صفوت صبحى" دوره فى براعة وقوة حيث كان الثعلب أبو نوفل حقيقة لا مجازا.. وكانت الجميلتان "مريم البحراوى" فى دور الغزالة و"وفاء السيد" فى دور المها تتحركان فى خفة ويسر بين الراقصين مؤديتان دورويهما فى دقة وتمكن واضحين.. لقد استطاع طاقم التمثيل بشكل عام أن يحافظ من خلال خطة حركة دقيقة وتزامن بديع فى الرقصات والغناء على إحداث وإيجاد إيقاع حى متدفق وجميل لهذا الأوبريت الذى كانت درته البهية المطربة التى ملأ صوتها سماء العرض بهجة وشجنا بسمة الكردى؟! ويبقى أن أؤكد لزين نصار استمتاعى بعرضه الجميل والبسيط ذى السهولة الممتعة والقدرة الفائقة على التوصيل.



تزامن بديع بين الرقصات والغناء والرؤية





محمد زهدى

• نادى المرأة بقصر ثقافة سوهاج ينظم حاليا دورة تدريبية لرائدات النادى، إضافة إلى محاضرة حول "التغذية السليمة للأطفال" يلقيها د. عاطف فوزى.



• من خصوصيات المسرح المغربى استحضاره لليومى كمعيش حياتى فى كل خرجاته وعرضها أمام المتلقى ودعوته للمشاركة فيها باعتبار هذا اليومى هو شأن عام لكل الناس ومن الواجب تداوله وعرضه وإبداء الرأى فيه.

البساطة وعدم المبالغة ينسجان «الدرس»

أسئلة عديدة مرت على رأسى وأنا أشاهد مسرحية -الدرس -لأوجين يونسكو، والتى قدمت ضمن مهرجان البقية تأتى بروابط من إعداد وإخراج أحمد حسين أمين، كانت الأسئلة تتعلق بأهمية مسرح العبث الآن، صحيح يعد العبث كلاسيكيًا بالقياس لمجموعة الاتجاهات الحديثة، ولكنه على ما يبدو مازال محتفظًا برونقه القديم خاصة ذلك الرونق المتعلق بنصوص يونسكو على وجه التحديد، فهو القادر على الصمود والحياة لما يحتويه مسرحه من روح كوميدية ساخرة ولجوء دائم للدعابة المرة التى تغوص فى قلب الإنسانية المعذبة التى لم تعرف سبيلاً للتأقلم مع الوحشية والهمجية، فكانت تلك المسرحيات متنفسًا حقيقيًا يمكن الاعتماد عليه فى أكثر من جانب فهى محلل حقيقى لما سمى بفقدان أهمية اللغة فى التحاور الإنسانى الإنسانى، فبعد الحرب العالمية الثانية كانت الاتجاهات الدرامية المواكبة للأحداث تميل لفضح الوحشية الميكانيكية على طريقتها الخاصة، وكان العبث أحد أهم هذه الاتجاهات حيث بين كتابه موضوعاتهم ورؤاهم متخذين طريقتين أسس لهما كل من بيكيت ويونسكو ولما كان بيكيت سوداويًا بطبعه ويهوى تمامًا تلك الحلول الرمادية الكئيبة كان يونسكو مع الجانب الآخر يسخر من تلك المتغيرات ويحللها بنبرة ملؤها التهكم والتكثيف، وعلى جانب آخر كان بيكيت يميل للحلول الجافة الساخرة والتى تعتنى بفضح الحقائق ومتغيراتها بينما يونسكو يلعب مع القضايا الكبرى لعبة القط والفأر ولن تقابل فى مسرحه مكانًا أو زمانًا تقليديين، وإنما زمانًا خاصًا ومكانًا خاصًا أيضًا، ولو أنه ينطلق فى دراماته من موضوعات شبه يومية ومعتادة يهرب إلا أنه شيئًا فشيئًا من هذه الاعتيادية إلى اللامعقولية، فأنت كمتابع لن تجد حقائق نهائية بل مجموعة متغيرات تؤسس لتسريب إحساس المواربة، وقد تغير الشخصيات داخل الحدث فلا يمكنك توقع مستقبل تصرفاتها ولو أنك بشكل بسيط راجعت (القاتل) فسوف تجد أن المهندس قد أصبح مأمورًا والبوابة تتحول لزعيمة سياسية كبيرة؟!

ولعل تكثيف الحالة المتواجدة على المسرح والمصاحبة بالضرورة للحدث الدرامى تعد إحدى العلامات التى أكد بها مفهومه عن المتغيرات الإنسانية والاجتماعية ففى الكراسى ينتهى الحدث وقد امتلأ المكان بالكراسى فبدت وكأنها تخنق المسرح وكذلك يبدو الأمر فى -الساكن الجديد- وتراه على جانب آخر يتخذ البناء الدائرى للحدث الدرامى ليؤكد من خلاله على الدوران فى الفراغ اللانهائى ففى الدرس على سبيل المثال تجد الأحداث تعيد نفسها تلقائيًا بما يوحى بتكرار التجربة وعدم استفادة هؤلاء المهزومين دائمًا، وكذا تبدو المغنية الصلعاء، الكراسى والخرتيت فإن التكثيف هو أساس تطور الحدث الدرامى.

نقطة البداية وكذب يونسكو.

يقول يونسكو إن هناك حالتين من الوعى يبنى عليهما مسرحياته إحداهما إحساسه الحاد بالفراغ التام والآخر إحساسه بالوجود الزائد، ومن ثم فإن كتاباته تحاول أن تفهم اللامعنى المتناثر حولنا، ولكنه يكذب علينا بقوله إننى لا أعرف مستقبل الشخصيات والأحداث؟! أو إنه يراوغ قراءه بهذه المقولة المفرغة من محتوى حقيقى ومسرحيتنا التى نقدمها اليوم خير دليل على هذا الكذب الفنى ففى مقدمة المسرحية يقدم الكاتب تصورًا حقيقيًا لمستقبل التصرفات والأحداث فهو يقول عن التلميذة (إنها ذات طبيعة انبساطية ابتسامتها وضاءة. ومع استمرار المسرحية تجد أن مظهرها العام وحركاتها سوف تفقد نشاطها تدريجيًا. سوف تكتئب: إنها ستتحول من كونها مرحة وسعيدة إلى الغم والاكتئاب وبعد البداية المليئة بالحيوية سوف تصبح أكثر وأكثر متعبة وراغبة فى النوم. وقرب نهاية المسرحية لا بد أن تنطبع تعبيراتها بالعصبية الواضحة، لسانها يصبح ثقيلاً. الكلمات تؤلمها عندما تفكر فيها وتؤلمها عندما تقولها. تبدو وكأنها أصيبت بالشلل لسبب غامض، كما لو كانت أصيبت بالخرس).



تعد الساعات الكثيرة التى ملأت البانوراما الخلفية علامة استفهام داخل نسيج المعنى



إن هذا التصور المنقول عنه إنما يبدى أن الكاتب يعلم تمامًا مستقبل الحدث والشخصيات الدرامية المحيطة به وهى طريقة هندسية يتبعها كثير من كتاب الدراما حيث يخططون للعمل قبل أن يشرعوا فى الكتابة، وذلك على عكس بعض الكتاب الذين يبدأون من أفكار وشخصيات ويتركون أنفسهم للأهواء والملابسات التى تتكون من تلقاء نفسها وأظن أن يونسكو كان يتجمل حين أقر بأنه لا يعرف مستقبل الأحداث والشخصيات ليس إلا، فالكتابة الكوميدية تحتاج دائمًا لترتيب المراوغات والملابسات حتى تبدو لائقة ولو أن العفوية أيضًا لها دور كبير فى ذلك النوع الدرامى السائد.

ماذا عن العرض الذى قدم بروابط؟

الحقيقة الأولى التى تقابلك أن المعد والمخرج -أحمد حسين أمين -لم يضف لنص يونسكو أى شىء ذا قيمة وإنما فقط كثف الحدث الدرامى إلى حد بعيد ولم يهتم بالبناء الدائرى الذى أكد عليه الكاتب بحيث انتهى الحدث وقد اتفق الأستاذ مع خادمته بوجوب دفن الضحية بعد تأكيده لها أنه لن يفعلها ثانية.

الضغط على التلميذة لحد القتل.

رغم أنه بالمسرحية ينتهى بنفس البداية وهى وصول تلميذة أخرى، وقد اعتمد المخرج على أسلوب استنطاق التيمة وطريقة الأداء فالإيقاع السريع عنده كان سيد الموقف وهو يفعل من هذه الخاصية بحيث تبدو الشخصيات فى حالة تأهب دائم لاستمرار الصراع الساخن والمرير فى الوقت ذاته، وبدا ممثلوه -عماد إسماعيل- فى دور الأستاذ و -دعاء حمزه- فى دور التلميذة و- لانا مشتاق -فى دور الخادمة مارى فى صورة لائقة تمامًا فهم واعون تمامًا بأهمية الدراما التى يقدمونها فتراهم محافظين على الفكرة الأساسية التى تخص هيمنة الأستاذ شيئًا فشيئًا على تلميذته، فيسحبون الأداة تلقائيًا لهذه الخاصية كما لم يفتهم إبراز الجانب الكوميدى الخلاق أثناء أدائهم وترى الجدية فى ملامحهم وكأن ما يحدث كان يجب أن يحدث بهذه الكيفية الصارمة

فالصدق الفنى كان ملازمًا لطريقة الأداء وحتى الإحساس بالأوقات الهادئة فى ذلك الصراع المرير أخذ مكانه بكل سهولة وأريحية الأمر الذى انعكس على طبيعة المشاهدين فى اندماجهم التام مع تلك المراهنة الأدائية رفيعة المستوى، فكل ممثل من الثلاثة كان يؤكد وجود الآخر فى الوقت الذى يلعب فيه دوره بكل ثقة وجمال، وأظن أن هذا المستوى البديع فى الأداء إنما يتم عن فهم عميق لطبيعة النص وأسلوب المخرج فى تناول الحدث الدرامى.

فبرغم كونها المرة الأولى التى نشاهد فيها عرضًا لهذا المخرج، فإنه يبدو واعيًا تمامًا بموضوعه ومهتمًا بكل تفاصيل العملية الإبداعية فالحركة التى لم نشعر بها كثيرًا كان دورها فعالاً فى طريقة نصب شباك المدرس حول تلميذته، كما كانت الملابس ملائمة وكذا الإضاءة التى لم تتغير كثيرًا ولكنها بدت كاشفة للحدث وكأنه شيىء عادى يمكن أن يحدث فى اليوم ألف مرة ومن ثم فإن -صابر السيد -كان يريد بالدرجة الأولى أن يقترب من الطريقة الواقعية فى إنارة المشهد المسرحى ليؤكد على المعنى العام والكلى والذى يخص إجهاز الأستاذ اليومى على مجموعة تلاميذ جدد.

وبدا الديكور الذى صممته شيماء ممدوح واقعيًا إلى حد بعيد فعلى يسار المتلقى وضعت سبورة رخيصة وفى المنتصف كانت هناك منضدة الدرس وفى البانوراما الخلفية كانت المفاجأة التى أظن أنها لم تكن مناسبة بالمرة فقد وضعت شيماء ممدوح مجموعة كبيرة من الساعات -ساعات الحائط -وكنت أظن أن الفهم الواقعى لبقية المشهد سينسحب بالضرورة على البانوراما ولكن يبدو أن مصممة الديكور أرادت أن ترمى لشىء خاص لم يتضح فى صورة العرض النهائية، فمجموعة الساعات الكثيرة التى ملأت البانوراما لم يكن لها معنى مفيد خاصة وأن الأداء الإيهامى كان يأخذ الدراما ويشدها للجانب التقليدى فى التقديم.


أحمد خميس



العرض يعتمد بداهة على تفعيل الأداء التمثيلى وسرعة الإيقاع





• صدرت مؤخرًا عن دار التلاقى المسرحية الشعرية "أغنية إلى النهار" للشاعر السماح عبد الله الأنور.



• إن طابع المحلية فى المسرح المغربى وبالمميزات التى ذكرناها تعطيه طابع المسرح الشامل خاصة أن عنصرى الغناء والرقص واردة أن فيه بل إن مفهوم العرض المسرحى يحقق فرجته من خلال هذين العنصرين.

أوضة سورية.. ابتسم أنت لبنانى!

تجربة مسرحية مغرقة فى واقعيتها وتلامس أوجاع مجتمعاتنا

عناصر فنية منسجمة لعبت دورها فى توصيل الرسالة

لم تكد مديرية المسارح والموسيقا فى سوريا تلتقط أنفاسها بعد انتهاء مهرجان دمشق المسرحى الرابع عشر بصخبه وزحامه حتى استعادت نشاطها وحيويتها فافتتحت عروضها للعام 2009 بعمل مسرحى للأطفال يقدّم حالياً فى مدينة حلب بعنوان "مغامرة فى مدينة المستقبل" تأليف جوان جان إخراج رضوان سالم، أتبعته بعرض مسرحى للكبار للمسرح القومى بدمشق بعنوان "أوضة سورية" أعدّه سعد الغفرى وعلا الخطيب عن نص للكاتب يحيى جابر بعنوان "ابتسم.. أنت لبنانى" تمثيل كوزيت حداد وسعد الغفرى وإخراج علا الخطيب .

يتحدث العمل عن زوجين تواجههما ظروف اقتصادية سيئة تنعكس سلباً على علاقتهما بحيث تؤدى إلى ترك الزوجة لبيت الزوجية، ولو إلى حين .

فى محاولة الدخول فى تفاصيل هذا العمل فنياً وفكرياً يمكن الانطلاق من نقطة جوهرية شكلاً ومضموناً هى مسألة الإعداد المتفرعة إلى قسمين : الأول ما له علاقة بالشكل الفنى للعرض المسرحى، والثانى يتناول المضمون بجميع أبعاده، وخاصة الاجتماعية والاقتصادية .

العمل معد عن نص مسرحى، وبالتالى فإن مهمة البحث عن شكل فنى يتم سكب مضمون العمل فيه يبدو أمراً منجَزاً إلى حد بعيد، خاصة وأن العمل بتوجهاته الواقعية المبسطة لا يتطلب أشكالاً فنية مبتكرة ومعقدة، وهذا الجانب جعل جهد الإعداد منصباً على مضمون النص وبناء الشخصيات وكيفية الانتقال بها من بيئة إلى أخرى، والواقع أنه بالإمكان الانتباه إلى أن عملية النقل هذه كانت موفقة إلى حد بعيد بغض النظر عن مستوى المعالجة الدرامية فى النص الأساس، وهذا الاستنتاج يمكن التوصل إليه من خلال عدم إحساس المتلقى بوجود فجوة تفصله عن العمل بمكوناته وطروحاته الاجتماعية بحيث تجعله يتساءل عن مدى إمكانية وجود حالات كهذه فى مجتمعاتنا، بل على العكس تماماً، فقد كان الطرح نابعاً من صميم الواقع المعيش محلياً فى حالات مشابهة للحالة المطروحة وبشكل واسع، وقد يعيد البعض الأمر إلى أن البيئة الاجتماعية فى لبنان لا تختلف كثيراً عن البيئة الاجتماعية فى سورية، أو على الأقل يمكن القول إن الجانب الذى يتناوله النص له ما يماثله على الضفة الأخرى، وهذا الكلام صحيح إلى حد بعيد، لكن هناك بعض التفاصيل المرتبطة بنمط اجتماعى سائد فى بلد ما لا يمكن أن نجد مثيلاً لها فى بلدان أخرى، وهذه التفاصيل أهملها العمل وركّز على الجوانب التى قد تتشابه أو تتماثل فى العديد من البلدان والمجتمعات، فمعاناة الطبقة الوسطى فى إيجاد سكن مناسب لا يمكن أن يكون وضعاً استثنائياً نادر التكرار بل هو حالة منتشرة على مدى واسع، بينما تبدو قضية الزواج بين رجل وامرأة ينتميان إلى دينين مختلفين أكثر محدودية فى المكان وإن أضحت أمراً شائعاً مع بقاء الإشكاليات الاجتماعية المتعلقة بها قائمة، وبالتالى يمكن القول إن تركيز الإعداد على الجوانب المشتركة بين المكانين وإهمال الجوانب ذات الخصوصية المرتبطة بمكان محدد والتى لا يمكن ملاحظتها فى مكان آخر كان المدماك الأساس فى عملية الحكم على عملية الإعداد من الناحية الفكرية، وهنا يمكن ملاحظة إن الإعداد لم يمعن فى إبعاد الجوانب التى لا يمكن أن نلحظها فى طبيعة العلاقات السائدة فى دمشق بجميع تنوعاتها بل حاول إيجاد بدائل لا يمكن أن نراها إلا فى دمشق، وهذه البدائل -على قلتها- كانت من العناوين النافرة فى هذا العرض .

اتسم أسلوب عرض القضايا المثارة فى العمل بالبساطة والانسيابية بحيث استغرق بسط هذه القضايا زمن المسرحية بكامله ولم يتم حشرها فى مرحلة ما من مراحله بحيث تبقى المراحل الأخرى خاوية وفقيرة، ويبدو أن اختيار الأزمة الاقتصادية ومسألة عدم القدرة على دفع إيجار المنزل والبحث عن منزل بديل كنقطة انطلاق للعمل كان اختياراً موفقاً باعتباره يلامس همّاً شائعاً ومنتشراً أكثر من قضية الزواج بين رجل وامرأة ينتميان إلى دينين مختلفين، وبذلك يكون العمل قد انطلق من العام باتجاه الخاص، وهذا الانطلاق جعل قضية الاختلاف الدينى قضية لا أقول ثانوية بل قضية لا تتجاوز حدودها، فعندما يكون الهم الاقتصادى هو المسيطر فلا مكان للقضايا الأخرى، وعندما لا يكون للهم الاقتصادى من وجود فكل المعضلات الأخرى قابلة للحل .

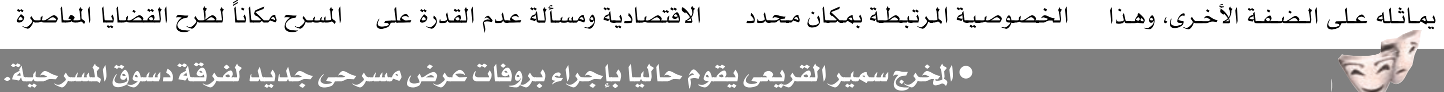
هذه التجربة المسرحية المغرقة فى واقعيتها وفى محاولتها ملامسة بعض أوجاع مجتمعاتنا لا شك أنها تعزز مواقف الداعين إلى جعل المسرح مكاناً لطرح القضايا المعاصرة والملحّة والملامسة للهموم اليومية لأكبر عدد ممكن من المشاهدين والابتعاد به عن الأعمال التى قد تطرح قضايا إنسانية كبرى لكنها بعيدة عن طبيعة الحياة اليومية، ومن المثير للانتباه على هذا الصعيد أن المحاولات المسرحية ذات الطابع الشبابى التحديثى أخذت فى الآونة الأخيرة تنحو منحى النزول بمواضيعها إلى الشارع بكل مكوناته لتتعرف إلى أوجاعه ولتدخل البيوت من بين شقوق الأبواب لتكشف الستار عن وجوه لطالما كان مسرحنا الجاد بعيداً عنها .

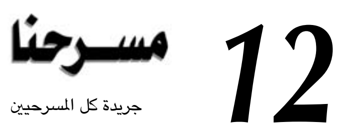
وبالانتقال إلى الجوانب الفنية يمكن التطرق إلى حالة الانسجام البادية بين ممثلَى العمل حداد والغفرى والشخصيتين اللتين أدّياها، هذا الانسجام والتماهى بين الممثل والشخصية أدى إلى بروز وقائع حميمية على خشبة المسرح ساعدت على تكوين فكرة وافية عن طبيعة العلاقة بين الزوج وزوجته، وهى علاقة ذات بعد إنسانى بعيد عن مفهوم العلاقات الزوجية التقليدية، ولا شك أن الجرأة فى طرح هذا الجانب على خشبة المسرح تبدو أهميتها مضاعفة فى ضوء ردة الثقافة السورية الرسمية -التى يشكل المسرح جزءاً منها- نحو الانغلاق والتمترس وراء طروحات العصور الوسطى، فى الوقت الذى كانت فيه الثقافة السورية دوماً مثالاً للانفتاح والرقى، فأين ثقافتنا الرسمية الآن مما كانت عليه قبل سنوات قليلة؟ وكيف يمكن لعقليات متخلفة ونمط تفكير مندثر وتوجهات ارتدادية نحو عصور الانحطاط الفكرى أن ترتقى بحركة ثقافية فى بلد حمل على أكتافه لعدد طويل من السنين راية الثقافة العربية المتحررة والمتنورة؟

لعبت إضاءة العمل دوراً فى أكثر من منعطف من منعطفات العرض، خاصة تلك المتمثلة بالعودة إلى ماض قريب واستعادة شخصياته لإطلاع المُشاهد على بعض خلفيات الحدث، أما الدَيكور فقد عبّر عن حالة الضيق فى المكان وفى الأرواح عبر كتلته التى بدت حيناً رشيقة وحيناً آخر ثقيلة الوطء على قلوب شاغلى المكان-البيت، فى حين شكّلت الموسيقا خلفية متكاملة مع بقية العناصر الفنية ومتماهية معها.

سوريا:
جوان جان





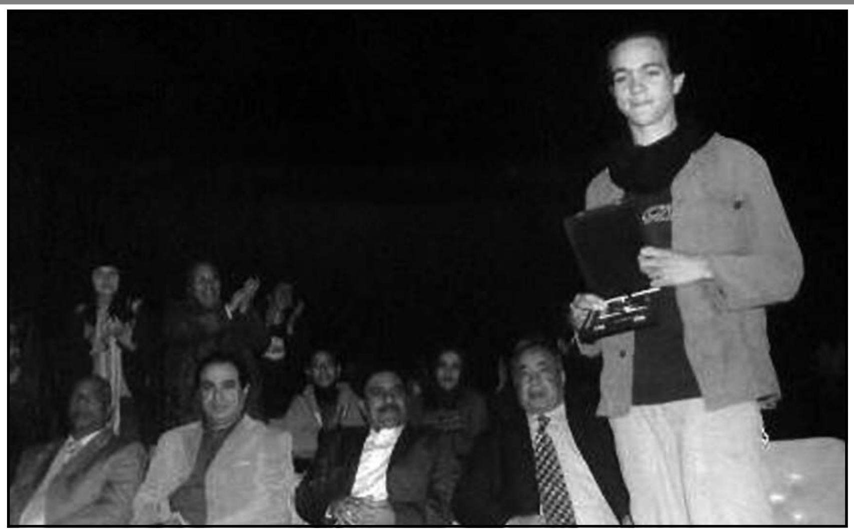


العدد 85 | 23 من فبراير 2009

• تحدد العالمية بأنها تعنى النزعة إلى إفساح الفضاء العالمى بكامله للإنسان، وإخراج ممارساته وأفكاره وتوجهاته من محيطها الضيق.







غزة تحتمى بالعدودة الجنوبية

لغة الجسد تقودنا إلى «حلاوة روح»

حلاوة روح كان عنوان الأوبريت ، الذى أعده محمد الزناتى ، وأخرجه أشرف النوبى ، و قدمته فرقة الأقصر المسرحية، إطار فاعليات أيام الإمارات الثقافية التى استضافتها المدينة ، وذلك على المسرح المكشوف المطل على النيل والمجاور لواحد من أكبر الشواهد التاريخية، وكأنه وهو يبرز ضمير العالم على مايجرى فى غزة، يستغيث أيضا بضمير التاريخ الذى تظل معاناة الفلسطينيين فيه من أبرز الشواهد على الوحشية والتدمير.

وإذا كان العرض قد تصدى لموضوع طالما انبرت له جميع الفنون العربية على مدار عقود طويلة إلا إن مخرج العرض حاول بعث الحيوية فى الموضوع من خلال اعتماده على لغة الجسد، وخاصة الحركات المرتبطة بأداء العدودة الجنوبية، والاستفادة من الممثل الفرنسى سلفان خوسيه والذى شارك فى العديد من الأعمال فى المسرح الفرنسى المعاصر، وجاء إلى مصر كى يبحث فى تاريخها الحديث من خلال التحاقه بقسم اللغة العربية بسفارة فرنسا.

لقد انقسمت حركة الممثلين فى العرض إلى ثلاث مجموعات الأولى للرجال وقدمها مصطفى أبو القاسم، محمد شحات، شريف النوبى، أشرف عبد العاطى وغيرهم ، والثانية للنساء سلمى ثابت، ونورا، ومنى وغيرهن، والأخيرة للأطفال أحمد وأصالة ، وسلمى وسارة وغيرهم، الأولى جاءت بطيئة تشى بالخذلان والانهزامية أمام الطعنات المفاجئة، والسقوط الجماعى بلا صرخة، بل تلقى الموت بهدوء كما فى تلك المشاهد التى لم يجسد فيها أحد دور القاتل، كما لو كان كائنا خفيا نرى أثره ولا نعثر على دليل يفضح هويته، كما تحول البطء إلى جمود تام فى تلك المشاهد التى قام فيها الرجال بدور الموتى، حيث ظلوا ممددين على الأرض لفترات طوية نسبيا، حتى مع النهاية الحماسية للعرض والتى اعتمد على استخدام موكب يشارك فيه الجميع، وهم يرفعون الأعلام على خلفية أغنية حارة عن الصمود والمقاومة، ظل أحد الرجال راقدا أمام الخارطة العربية السوداء والمرسومة بالدماء .

أما حركة المجموعة الثانية فقد جاءت أيضا بطيئة ولكن بدرجة أقل، واختلفت عن حركة الرجال فى الوظيفة، فبدلا من تجسيد الموت راحت تجسد البكاء على الموتى من خلال توظيف الحركات المصاحبة لأداء العدودة، والطقوس الجنائزية فى صعيد مصر، كما راحت التشكيلات النسائية تقدم تنويعات مختلفة، كما فى ذلك المشهد الذى وقفن فيه وهن رافعات للطرح السوداء، وتحولن إلى جدار يحيط بالرجل الراقد، وكأنهن يقمن بستر الجثمان من انتهاكات أشد، وعار أكبر، أو يعربن عن تحديهن لهدم البيوت، والتأكيد على إعادة بنائها ولو بأبسط الأقمشة .

أما مجموعة الأطفال ومعهم الممثل الفرنسى سلفان خوسيه فقد جاءت مختلفة تماما فهم يتحركون بسرعة وحيوية بين الجثث لتفقد المأساة، ومظاهر الدمار، ثم يقومون باستخدام الأنقاض كأدوات للمقاومة وقد بلغت الإثارة حدها الأقصى وهم يقتربون من الجمهور الغفير الذى حضر العرض ويقومون بإلقاء الحجارة الرمزية فى إشارة معبرة تتجاوز معها الإدانة حد العدو لتبلغ الجمهور العربى العريض.

وقد كانت حركة سلفان هى الأعنف والأسرع والأكثر حدة فى التعبير عن موقفها الناقم، وتعاطفها الهائل مع الأطفال، وإن لم تخل من تشنج، وهو ما ظهر فى عدوه هنا وهناك فى فضاء الدمار، ومشهد التقاطه لجثمان تلميذته النجيبة والخروج من المسرح مسرعا، وكأنه يفر من فضاء العار الإنسانى الصارخ .

وقد ظهر استحسانه واضحا بل ومبهرا بالنسبة للجمهور، ولعل هذا ما جعل الدكتور أحمد مجاهد يحرص على تكريمه فى ذات الليلة، وإهدائه درع الهيئة ، كأول فرنسى ينال ذلك الدرع، وأحسبه أول أجنبى أيضا .

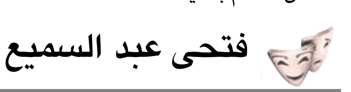
وقد كانت البساطة هى السمة الأساسية فى العرض، وإن كان من الممكن للسينوغرفيا أن تلعب دورا أكبر، وقد اقتصر الديكور على بعض المفردات القليلة، وكانت الخارطة العربية المشطورة بامتداد العرض، والتى التأمت فى النهاية تقليدية ومكرورة وفيها شىء من السذاجة الفكرية، ولعبت الملابس دوراً لا يخلو من دلالة فمجموعة النساء والرجال يرتدون الجلابيب التقليدية الموحدة حسب النوع، لتظهر هويتها العربية، أما الأطفال فكانت ملابسهم ملونة وزاهية ومتنوعة لتعبر عن حيوية حضورهم فى المشهد، وتجاوز المأساة حد الهوية العربية لترتبط بالهوية الإنسانية، كما كانت ملابس المدرس الأجنبى مؤكدة على هويته، بوصفه معبرا عن ضمير العالم خاصة الغربى، الأمر الذى نال معه استحسان الجميع، وكأننا لا نصدق ما يجرى لنا إلا إذا شهد به غربى، أو كأننا نعول بالدرجة الأولى والأخيرة على موقف غربى ينصر الضحايا الأبرياء، أو يبعث فينا الأمل .

لقد كان تأثير الممثل الفرنسى قويا ، بالإضافة إلى تلك الحركات المستوحاة من الطقوس الجنائزية الصعيدية ، والتى ميزت العرض وإن تأثر سلبا بغياب عنصر من العناصر الهامة التى اعتمد عليها المخرج ، وهو عرض مشاهد حية بالبروجكتور، ولعل توقيت العرض ساهم فى أن تتحول ذاكرة الجمهور إلى بروجكتور لما تحويه من مشاهد حية ولها تاريخها الطويل.

أما الكلمات و الأغانى فقد كانت العمود الفقرى رغم أنها كانت مكرورة حيث تم استخدام كوكتيل من أشعار توفيق زياد، وصلاح عبد الصبور، وأحمد فؤاد نجم، وأمل دنقل، ومقطع للشاعر الأقصرى أسامة البنا، وكذلك الأغانى (يا فلسطينية) للشيخ إمام و (منتصب القامة، ومنكم السيف ومنا دمنا، وأغنية أناديكم) لـ مرسيل خليفة، و(لمن أغنى) لـ سميح شقير، وهو أمر يشير أيضا إلى جمود الأحداث، فما تم استخدامه للتعبير عن أحداث جرت منذ عقود مازال صالحا للتعبير عن أحداث جارية، إلا إن ذلك نال من أصالة العرض، فضلا عن أن رؤية المخرج التى اعتمدت على الطقوس الجنائزية، كانت بحاجة إلى فضاء صوتى يتجانس معها، خاصة وأن هناك من نصوص العدودة ما يصلح للتوظيف، وكذلك الأغانى الشعبية كالمدخل الذى بدأ به العرض (أبوح يا أبوح كلب العرب مدبوح، وطالع كلامنا حلاوة روح) كما كان يمكن الاعتماد على كلمات لا لتناسب الحدث دلاليا فقط مهما كانت عميقة، بل لتناسب الشكل المقدم به أيضا .

سلفان خوسيه أول فرنسى يحصل بعد مشاركته فى العرض على درع هيئة قصور الثقافة





• بيت السحيمى التابع لصندوق التنمية الثقافية يشهد حاليا فعاليات ملتقى "العروسة الشعبية" بإشراف د. نبيل بهجت.





• **الإنسان لا يحقق وجوده إلا بتحقيق ذاته والتى نجدها تتحقق بالفعل من خلال ممارسة اليومى والتماهى معه من أجل هذه الحياة، وقد تحقق هذا الوجود بتحقق التعبير عنه فى فنون القول والتقاليد والعادات المؤسسة على هذا الفعل الحياتى اليومى.**

فى مهرجان معهد الفنون المسرحية

الحب فوق هضبة الهرم

الدراما الاستعراضية الممتعة

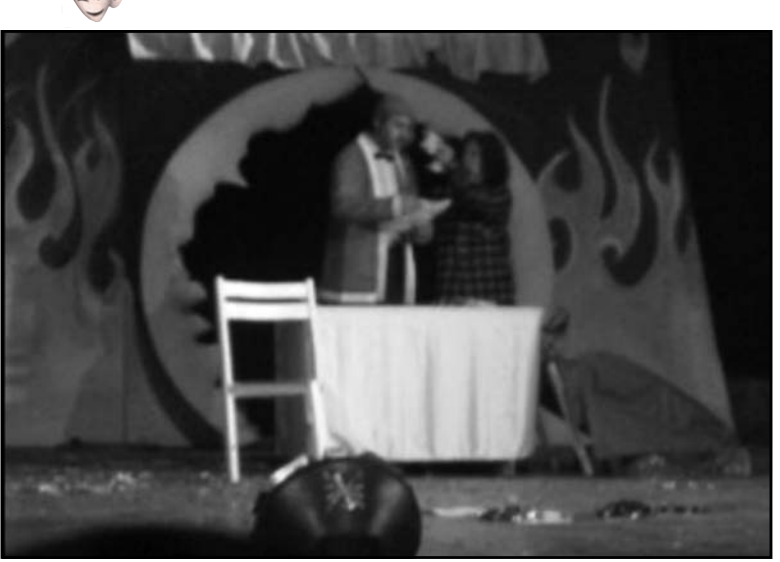


نص لا يمت بأية صلة لنجيب محفوظ



صورة بصرية جذابة اعتمدت على الرقص الحديث





تضافر العناصر التشكيلية منحت العرض تميزه

يقولون للسفر سبع فوائد وقد تأكدت من ذلك بنفسى وأنا أشاهد العرض المسرحى (الحب فوق هضبة الهرم) للمخرج محمود إمام العائد من إيطاليا بعد أن قضى فترة تدريبية هناك، فعلى خشبة المسرح العائم الصغير وفى إطار فعاليات مهرجان زكى طليمات للمسرح العربى ظهرت اليوم أشعة شمس دافئة ارتمينا فى أحضانها بعد أن أرهقنا برد الشتاء المسرحى (الحب فوق هضبة الهرم) والمأخوذة عن رواية الأديب العالمى نجيب محفوظ أعدها للمسرح محسن المرغنى بشكل استعراضى غنائى راقص لنجد أنفسنا منذ لحظة البداية داخل السيرك نتعرف على ملامحه من خلال تتابع ظهور الشخصيات ونتعرف على (على اللى بيحب السيرك) ذلك الشاب الذى يتعلق منذ صغره بعالم السيرك الخيالى الساحر والذى يقع فى علاقة حب مع ابنة مدير السيرك والذى يرفضه والدها لفقره وتحل الأزمة هنا بأمر بإزالة السيرك وهنا يحتاج الأب لعريس غنى ميسور الحال لابنته حتى يعاونه على التغلب على مشكلة هدم السيرك ولكن الحبيبين يقفان ضده وهنا تظهر عدة خيوط درامية فى شكل ثنائيات لقصص الحب الموجودة داخل السيرك أهمها هى قصة الحب التى تنشأ بين (أخت على) و البلياتشو والتى تنتهى بالفشل لتغلب النظام الاجتماعى السائد على فكرة الحب نفسها ولعل هذه التيمة هى التى التقطها المعد من الرواية الأصلية ليعيد بناء الأحداث ويحولها داخل السيرك ليعبر من خلاله عن كافة الأشكال الاجتماعية والطبقات المختلفة الموجودة فى المجتمع، فهناك المثقف والعانس والمدير رمز السلطة والأخرس الذى يعرف كل الحقائق وغير قادر على البوح. كل هذا من خلال تتابع منتظم بين المشهد التمثيلى الذى يتبعه المشهد الغنائى الراقص والذى يتبعه مشهد تمثيلى وهكذا فى تتابع منتظم متغير الإيقاع لكى يحافظ على التدفق و الهارمونية بين الصالة والخشبة وما يدور عليها وهكذا تنتهى الأحداث بوقوف ثنائيات الحب داخل السيرك فى وجه مديره الذى طالما حكمهم بالسوط .

النص مع بساطته بدا جميلا ممتعا ولكن تبقى الإشارة إلى أن ماشاهدناه بالرغم من جماله لا يمت بصلة للرواية الأصلية للكاتب العالمى نجيب محفوظ وبالتالى كان من الأفضل تغيير الاسم والاكتفاء بالإشارة إلى أن العرض يستوحى الأفكار من الرواية الأصلية .

الإخراج :

اعتمد المخرج على الإيقاع المتدفق السريع فى تتابع المشاهد ورسم خطوط حركته بسلاسة وبساطة مبتعدا عن التعقيد و استطاع التحكم فى حركة ممثليه تماما وتميز فى رسم المشاهد التى احتوت على أعداد كبيرة من الممثلين واستطاع رسم صور بصرية ممتعة مستغلا كل شبر على خشبة المسرح و خاصة نزول ابنة المدير من السوفيتا على الحبال فى استعراض راقص جميل .

السينوغرافيا :

لعل تضافر العناصر التشكيلية فى هذا العرض المسرحى هى التى منحته التميز فى أعين كل من شاهدوا المهرجان فلقد برع رامى عزب فى تشكيل منظره المسرحى محققا جو السيرك معتمدا على توازن الكتل على خشبة المسرح فالمنظر تصدره فى الخلفية يارتيكابل مرتفع جدا يكاد يصل إلى السوفيتا يحمل آلة الدرامز ليستخم قطعه الديكورية من قلب القالب الدرامى للأحداث .

كما تضافرت الإضاءة مع ألوان الملابس معطية لوحات تشكيلية عالية الجودة .

الموسيقى والاستعراضات :

جاءت ألحان عمر جاهين وإسلام عبد السلام شديدة التميز معطية جوا من البهجة والفرح والمتعة ولكن هذا التميز جاء نابعا بمساعدة الكلمات الجيدة التى كتبها أحمد خالد وضياء الرحمانى لتكتمل بها الخيوط الدرامية المتضافرة داخل نسق العرض المسرحى .

لا تكتمل المنظومة الجيدة هنا بدون ذكر الاستعراضات المتميزة التى صممها أحمد فتحى وبارديس وهايدى عبد الخالق فخلقت صورا بصرية جذابة من خلال الاعتماد على الرقص الحديث البعيد عن الاستعراضات التقليدية .

التمثيل :

تميزت كثير من العناصر التمثيلية فى هذا العرض المسرحى وعلى رأسهم الموهوب محمد عادل فى دور البلياتشو فكان شديد التميز بحركته الرشيقة الخفيفة على خشبة المسرح وخفة ظله وسرعة بديهته التى بدت واضحة تمام الوضوح وفى مواجهته بدت المتميزة سحر إبراهيم فى دور مساعدة المدير متمكنة جدا من أدواتها الفنية محكمة السيطرة على الشخصية بخفة ظل بدت قليلة هذه الأيام فى العنصر النسائى على خشبة المسرح .

كما تميز كل من أحمد خالد فى دور الساحر وهانى اليمنى فى دور فراش السيرك وروان فى دور بنت مدير السيرك ومى حمدى فى دور الطاهية .

إن محمود إمام الطالب فى المعهد العالى للفنون المسرحية موهبة جديرة بالاحترام ووجب على المسئولين عن المسرح فى مصر عنايتها إذ أننى ما أن رأيت العرض المسرحى وما يحمله من دراما غنائية استعراضية وتكلفته البسيطة حتى طرأ فى ذهنى مقارنة بينه وبين العروض الغنائية الاستعراضية التى ينتجها المسرح المصرى الحكومى بقطاعيه كعرض (زى الفل) أو حتى عرض (سى على وتابعه قفه) والحق أن العرضين قد تكلفا ميزانيات ضخمة والمقارنة فى صالح شباب المعهد الصغار بتكاليفهم البسيطة وخبراتهم التى لا تزال تكتسب.

يرجع ذلك إلى الجدية الشديدة التى يتمتع بها هؤلاء الشباب فى تقديم عرضهم المسرحى فأنت فى مقابل التراخى الذى تشعر به وأنت تشاهد عرضا مسرحيا للنجوم الكبار الذين من المفروض أن ينيروا سماء الفن عامة والمسرح خاصة ولكن يبدو أن البطارية قد ضعفت وتحتاج إلى إعادة شحن .

كذلك محاولة هؤلاء الشباب إثبات وجودهم وحفر أسمائهم على خريطة الحركة المسرحية فى مقابل أسماء تعتمد على اجترار تاريخهم الشخصى الذى يستصرخهم كاد رصيدكم أن ينفذ ».

حب الفن و محاولة ابداع أى شكل يحرك المياه الراكدة فى مقابل تحول الكبار إلى السبوبة .



زياد يوسف







«سيدة» ريم حجاب وجماليات ما بعد الحداثة

يفجر عرض السيدة التى جاءت فى السادسة قضايا عديدة على المستويين الفكرى والفنى، فالعرض الذى أنتجه مسرح الغد عن قصة جابرييل جارسيا ماركيز، سيناريو وكوريوجرافيا وإخراج ريم حجاب، هو عرض يرتكز على قصة ماركيز كإطار حكائى إضافة إلى عمل المخرجة على لغة الجسد من تعبير جسدى ورقص حديث كخط موازٍ لخط الدراما المنطوقة.

وهذا الشكل الفنى انتشر فى مصر والدول العربية عن طريق عروض المهرجان التجريبى، وإن كانت العروض العربية خرجت بفكرة المزج ما بين الدراما الحركية والدراما المنطوقة، وذلك لصعوبة التلقى فى الدراما الحركية التى تعتمد على لغة الجسد. ولأننا شعب يبحث عن الحكاية انطلاقًا من تراثنا الحكائى، فقد أصبحت فكرة المزج بين لغتى الجسد والملفوظ اللغوى فكرة أساسية فى العروض حتى يمكن للجمهور أن يلتقط الخيط الدرامى ويتابع الحدث، وبالتالى العرض.

وقد اعتمدت ريم حجاب على تقنية المزج بين اللغتين من خلال إعدادها لقصة ماركيز. وأعتمدت على خط درامى بسيط عبر لحظة درامية تجعل من مدة العرض هى نفسها زمن الحدث الدرامى. حيث السيدة العاهرة التى عادت فى الساعة السادسة، وظلت حوالى نصف ساعة تحاور النادل فى البار مستغلة حبه لها كى تقنعه أن يخبر من يسأل عن موعد وصولها بأنها وصلت السادسة إلا ربعاً أو الخامسة والنصف. وهى العبارة التى يحدث التشويق عن طريقها لأنها فجرت الحدث وأثارت أسئلة عديدة عن السبب وإن كان الإعداد لم يستطع التمادى فى ذلك التشويق، حيث بعد لحظات قليلة يكتشف الجمهور الحقيقة، ويعرف أن العاهرة قتلت أحد الشخصيات التى صاحبتها، ويبقى فقط البحث عن السبب الذى دفع السيدة إلى القتل. لنكتشف فى النهاية أنها شعرت أنه يحتقرها وأنها أيضًا تشعر بالقرف من رائحته، إنها حبكة درامية بسيطة كانت تحتاج إلى الثراء فى الإعداد حتى لا يحدث تكشف سريع مما ينعكس على العرض بإيقاع رتيب أحيانًا. ومع ذلك تبقى تقنية لغة الجسد وهى فى العرض جاءت كمعادل للدراما المنطوقة التى تحتويها القصة المستمد منها العرض الأمر الذى جعل تقنية العرض تعتمد على الشكل الثنائى عبر التكرار، فالمشهد أو اللحظة السردية التى يقوم عليها الحدث يعاد تجسيدها أمامنا من خلال لغة الجسد عبر الرقص والميم، فالحدث يقدم سردًا على لسان المرأة التى هى مركز الأحداث، ثم يكرر من خلال الميم الذى يعتمد على التصوير بالحركة والإيماءة من خلال الحركات الهزلية الساخرة، وهو الأسلوب الذى يرجع إلى نشأة الميم من خلال جماعات الجوالين الذين كانت لهم قدرات حركية وألعاب وأكروبات. ذلك ما اعتمدت عليه المخرجة فى مستوى ثان أما المستوى الثالث فهو مستوى الرقص التعبيرى وهو أيضًا تجسيد بشكل مختلف لنفس الموضوع المسرود.

ولذلك فإن ديكور هدى السجينى اعتمد على تحقيق مساحات ومستويات تتيح للمخرجة تقديم مستوياتها الثلاث فى صور متعددة، وذلك من خلال تقنية فنية ما بعد الحداثة، وهى التفتيت حيث أصبحت الشخصية المركزية العاهرة ثلاث شخصيات، الأولى هى التى تتكلم وهى الشخصية فى زمن الواقع والتى أدتها "نفرتارى"، والثانية هى المعلقة التى بدأت العرض كراوية مرافقة للراوى الرجل وأداهما نيفين التونى وهانى حسن.

وتميزا بأنهما يعلقان على الحدث أو يعيدان تقديمه، ولكن من وجهة نظرهما الساخرة المثيرة للضحك، والثالثة هى الشخصية الراقصة التى قدمتها شيرين حجازى مع عزت إسماعيل، ومنير سعيد. وهى تعيد تشخيص اللحظات التى حدثت فى الزمن الماضى وهى واقعة السيدة العاهرة مع الرجل الذى قتلته وأحيانًا مع الرجال الذين صادفتهم.

إذن أسلوب ما بعد الحداثة الذى حطم ا لمركز وفتتت الشخصية أوجد ثلاث حالات من المركزية أصبحت السيدة أو صورتها مركزا متعددا وهو ما يؤكد فكرة النسائية، وهى قضية العرض التى تبنتها المخرجة، ولا أعرف إن كان السبب فى ذلك أنها من نفس جنسها أم لا، المهم أن المرأة التى أصبحت تسيطر على الأماكن المتعددة فى التقنيات الثلاث لها قضية تناصرها فيها المخرجة ونجحت إلى حد كبير فى جعل جمهورها يتعاطف مع المرأة رغم كونها عاهرة خاصة وأن الجمل الحوارية نجحت فى إثارة تعاطف الجمهور باعتبار أنها إنسانة لها مشاعر بينما الرجال يعاملونها كسلعة وفى نفس الوقت يحتقرونها.

ولعل من أهم ما فى العرض هو قدرة المخرجة على التعامل الصورى مع الفراغ المسرحى، فقد جعلت لكل مجموعة مكاناً للأداء، فالمعلقان المهرجان يشخصان اللحظة على المستوى العلوى فى أقصى اليمين – بما يحمله هذا العلو من دلالات تؤكد السخرية من منطلق التعالى والتبرأ من فعل البطلة بينما على مستوى الواقع لم تتحرك البطلة من على الكرسى أمام البار، فى حين حركة النادل من داخل البار وهى حركة قليلة اعتمد فيها على إيماءات الجزء العلوى والرأس والمستوى الثالث امتزج ما بين مستوى أمام البار وما بين استخدام حركات جسديه على مناضد البار ورغم هذا التنوع الصورى فإن ثراء الصورة لم يظهر وذلك لاعتماد العرض على تقنية متكررة من الإضاءة تعتمد على إضاءة بؤرة الحدث المؤدى ورغم بساطة الإضاءة فإن التكرار فى الأسلوب أدى إلى الإحساس بالملل..

كذلك أسلوب الأداء التمثيلى عند نفرتارى التى استطاعت التعبير عن أحاسيس المرأة العاهرة بسلاسة وإن حد من انطلاقها ثبات وضعها الحركى طوال الوقت إضافة إلى الحاجة إلى بعض التركيز فى النقلات الانفعالية. بينما أحمد عبد الهادى "النادل" حاول الأداء النفسى لدور المحب فى شكل بعيد عن الكوميديا المتميز فيها، وإن كان تأثير عمله المفاجئ بالعرض واضح ويحتاج إلى تحقيق إيقاع مشترك مع نفرتارى وعدم الانسياق وراء حالة الثبات الحركى أو الإيقاع الرتيب.

كذلك لم تكن الملابس ذات أهمية وإن تميزت ملابس العاهرة بالبساطة وبالتعبير عن الشخصية. بينما كانت الموسيقى التى أعدتها ريم حجاب عنصرًا هامًا جعل إيقاع العرض يتغير وأنقذته من الرتابة، خاصة وأنها متنوعة تبعًا لطبيعة الحدث، وخصوصًا فى موسيقى المعلقين التى تميزت بالإيقاع السريع والجمل الموسيقية المرحة.

إلا أن اضطلاع ريم حجاب – صاحبة الرواية التى نحترمها فكريًا كما نحترم قدرتها الفنية – اضطلاع بالعديد من المهام أثر على حيوية العرض لانشغالها بالإعداد الدرامى الذى كان فى حاجة لثراء درامى من معد متمرس كذلك الإخراج والكوريوجراف والإعداد الموسيقى وهى عناصر جعلتها تسيطر بخيالها الأحادى على العرض وفى رأيى الشخصى أن التعاون مع عناصر عديدة يمكن أن يثرى العرض، أى عرض.

عمومًا العرض حالة مغايرة يحتاج لمساندة لكسب فنانة ومخرجة تحمل همًا ورؤية فنية وفكرية.

د. محمد زعيمه



يحسب للمخرجة قدرتها على التعامل البصرى مع الفراغ المسرحى



المسرح المغربى..

مائة عام من الحضور

قد يبدو أن الكتابة عن مسرح بلد ما فعلاً بسيطاً ولكن الحقيقة غير ذلك بالتأكيد. فالكتابات، دائما محاولات للقبض على صيرورة شىء فى طور التشكل والتحول، يصير موضوعها لحظة بعد لحظة غير ما كتبنا عنه. ولا نملك فى الأخير سوى أن نعزى أنفسنا بتسجيل ما حدث، منصرفين عن توقع ما قد يأتى.

لقد اشترطنا ونحن بصدد الاختيار الصعب لمواد الملف، أن تركن إلى الجدة والصرامة الأكاديميتين. فجميع المشاركين فى الملف هم من خيرة الباحثين والمبدعين الأكاديميين، الحاصلين على درجات الدكتوراه من الجامعات المغربية والفرنسية. ومعظمهم يزاول مهنة المسرح، والتدريس بالمؤسسات العلمية بالمغرب.

هكذا وعبر مجموعة من الإسهامات الجادة لباحثين مشهود لهم بالكفاءة مغربيا وعربيا، سعينا إلى أن نقدم للقارئ العربى عصارة قرابة قرن من الممارسة المسرحية بالمغرب. وبهذا، سيكون لقراء "مسرحنا" فرصة الإبحار عبر هذا الامتداد الزمنى، من خلال المسارات التالية:

تمهيد تاريخى حول نشوء أول اتصال للمغاربة بفن المسرح الوافد. وهى بقلم المؤلف والمؤرخ المسرحى الأستاذ رضوان احدادو، مدير مؤسسة المسرح الأدبى بتطوان، وأحد رواد حركة مسرح الهواة البارزين، المساهمين –ولا زالوا –فى حركية المسرح المغربى؛ إبداعا وتوثيقا.

محاولة رائدة للدكتور رشيد بنانى فى التوثيق لمنجزات مركز المعمورة فى فترة ما قبل الاستقلال، وهو الذى كان وراء إنتاج خالدات المسرح المغربى التى لم تتكرر للأسف لحد الساعة. والدكتور رشيد بنانى هو من أهم المؤرخين المسرحيين بالمغرب، تلقى تكوينه الجامعى العالى فى مجال المسرح بباريس قبل أن يحصل على درجة دكتوراه الدولة بالمغرب.

أما الدكتور عبد المجيد شكير، وهو باحث ومخرج مسرحى شاب متميز، فقد اتجه نحو إضاءة جوانب مهمة فى حركة مسرح الهواة خلال السبعينيات والثمانينيات، والتى ساهمت فى إكساب المسرح بالمغرب خصوصيته المحلية.

واختار الباحث المرموق الدكتور يونس الوليدى، أن يتطرق إلى قضايا ومشكلات المسرح المغربى، كما عبر عنها المرحوم الدكتور محمد الكغاط فى مرتجلاته الثلاث، التى كتبها وأخرجها بنفسه على المسرح فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن المنصرم.



وهو المبدع الذى اعتبر موته فى 2001 خسارة حقيقية للمسرح بالمغرب.

فى حين اختار الدكتور مصطفى الرمضانى وجهة مغايرة، حين فضل التطرق إلى واقع النقد المسرحى ورهاناته بالمغرب. خاصة وأنه يعد أحد النقاد المسرحيين الذين لهم إسهاماتهم البارزة وطنيا وعربيا. كما أشرف برفقة الدكتور محمد القاسمى على وضع أول بيبليوغرافيا للمسرح المغربى.

وحتى نقرب القراء من هواجس الإبداع التى تسكن وجدان المبدعين المغاربة، أدرجنا شهادة ذاتية للناقد المعروف للدكتور عبد الرحمان بنزيدان، وشهادة أخرى للدكتور عبد الكريم برشيد –المؤلف المغاربى الشهير– كما أفردنا لهذا الأخير حوارا مطولا يتطرق فيه إلى رهانات المسرح بالمغرب وآفاقه. وخصوصا أن وزارة الثقافة المغربية مقبلة على نشر أعماله الكاملة.

كما لم يكن بالإمكان أن نغفل الممثلة العملاقة سيدة المسرح المغربى بلا منازع: الأستاذة ثريا جبران، وفرقتها مسرح اليوم، التى تعد علامة فارقة فى تاريخ احتراف مهنة المسرح بالمغرب، وظاهرة هذه المهنة خلال التسعينيات إلى الآن. خصوصا وأن ثريا جبران هى أول مسرحى عربى يتقلد مهام وزارة الثقافة بالعالم العربى، وذلك بتكليف من جلالة الملك محمد السادس.

وأيضا كان للدكتور حسن المنيعى حيزه داخل الملف، اعتبارا لكونه المؤسس الفعلى للبحث المسرحى الأكاديمى بالمغرب، وعلى يديه تكون جل الباحثين والدارسين الذين ينشطون أقسام المسرح بمختلف الجامعات المغربية. حيث أفردنا شهادة فى حقه بقلم أحد تلامذته الدكتور عبد الغنى السلمانى.

كل هذا لا يمنعنا من التذكير بأن هذا الملف سيظل مجرد حصيلة أولية حول المسرح المغربى فى قرابة قرن من الزمان. وليس بوسعه أن يكون حصيلة نهائية ومغلقة، اعتبارا لحيز المساحة والوقت وانعدام أرشفة علمية. ذلك أن ما أثار انتباهنا، هو ندرة التوثيق البصرى، والمعلوماتى. فالصور شبه منعدمة، وعدد المواقع الإلكترونية مثلا حول هذا المسرح لا تتعدى أصابع اليد الواحدة. بل إن كبار المبدعين المغاربة لا يتوفرون على مواقع خاصة بهم، مما يعرض إنتاجاتهم للضياع والتلاشى. وهو للأسف المشكل الذى يتقاسمه المسرح المغربى مع معظم المسارح العربية –مع استثناءات قليلة جدا.

إعداد الملف:
د. يوسف الريحانى



دراماتورج ومخرج مسرحى – مدير المختبر المستقل «لابو بكيت» لفنون العرض المعاصرة، بتطوان

• إن عنصر الموضوعات حاضر فى كل الفرجات التمثيلية التى كان يؤديها المغاربة ويتلقونها فى العروض المسرحية المنظمة فى حفلات الرقص والغناء والمستقاة من التراث الشعبى والتى جعلت المعطى الدراماتورجى فى بنائها ومعالجتها متمثلا لدى المغاربة.



مركز المسرح بالمعمورة وتأسيس الكوميديا المغربية الحديثة

يعتبر العمل الفنى والإشعاع الثقافى الذى حققه (مركز المسرح بالمعمورة) تجربة فريدة من نوعها فى تاريخ الثقافة المغربية، نظرا لكونه قد استطاع، فى ظرف سنواته القليلة الأولى (1950 ـ 1956) أن يؤسس للمغرب مسرحه القوى الحديث، وأن يبرز موهبة معظم فنانيه الكبار الذين ما زال إشعاع العديد منهم حيا إلى الآن؛ كما استطاع خلال السنوات اللاحقة من عمره القصير، (انتهى رسميا سنة 1974) أن يقدم صيغا مغربية ناضجة للعديد من التجارب والاتجاهات المسرحية العالمية، وأن يترجم التحولات الفنية والاجتماعية التى عرفها المغرب خلال فترة بناء دولته العصرية. وإن كان العمل الإبداعى لهذا المركز قد خفت منذ نهاية الستينيات، فإنه قد مهد السبيل وأنتج المادة الخام الضرورية (الربرتوار ـ الفنانون ـ الجمهور ـ تقاليد العمل...) لقيام فرق لامعة أخرى مثل: (فرقة القناع الصغير)، و(فرقة بساتين)، و(فرقة المسرح الوطنى)...

وإن لم يكتب عن هذا المركز أحد حتى الآن بتوسع وموضوعية، فإن السبب فى اعتقادنا يعود إلى كون ميلاده قد تم خلال مرحلة ما قبل الاستقلال السياسى للمغرب، وهى مرحلة لم يهتم المؤرخون بها، حتى الساعة، سوى من جانب تنظيم صفوف المقاومة ومجابهة الاحتلال العسكرى والقمع السياسى الذى مارسه المحتل؛ كما اختار هذا المركز فى جل مراحله مسرح الجمهور الواسع الذى ينفر منه المثقفون فى الغالب، لذلك فضل نقاد المسرح ودارسوه القلائل عندنا مقاربة مسرح أكثر صدامية وهو مسرح الهواة؛ كما نعتقد أخيرا أن دراسة عمل هذا المركز لا يمكن أن تتم من خلال التحليل الأدبى أو مقاربة النظريات بقدر ما تقتضى دراسة المجهود الحرفى الفنى والتقنى الذى مارسه هذا المركز بكافة تشعباته وتجليات هذه التشعبات فوق المسرح، وهذا أمر ليس بالميسور فى سائر الأحوال. وليس هدفنا من هذه المقاربة القيام بالدراسة الشاملة المحيطة بجهود هذا المركز، ولكننا سنكتفى بالوقوف على أهم محطات اشتغاله، والتعريف ببعض أهم أعماله، وأبرز رجاله.

وإذا أردنا أن ننظر إلى منجزات (مركز المسرح بالمعمورة) من زاوية نظر تاريخية، فسيمكن إجمال المراحل التى قطعتها تجربته فى ثلاث مراحل أساسية هى:

1. مرحلة التأسيس (1959.1950).
2. مرحلة الثقافة الشعبية (1959-1966).
3. مرحلة فرقة المعمورة (1966-1974).

وسنحاول فى الدراسة التالية التعرض فقط للمرحلة الأولى التى أسست أسلوبا فنيا وتنظيميا استفاد منه المسرح المغربى لمدة طويلة.

مركز المعمورة فى مرحلة تأسيسه(1950-1959).

بعيد نهاية الحرب العالمية الثانية، أجرت سلطات الحماية الفرنسية بالمغرب بتنسيق مع عدد من القوى الفاعلة فى البلاد، مجموعة من الإصلاحات التى مست البنيات التحتية والمقاولات الاقتصادية، كما مست الإدارة والقطاع الاجتماعى، بعد أن كانت سياستها، فى السابق، قائمة على الاستغلال المطلق لثروات البلاد وتجهيل أبنائها؛ وقد كان السبب فى إحداث هذه الإصلاحات :

أ ـ الاستجابة لضغط القوى الوطنية فى الداخل، ولضغط المجتمع العربى والدولى المطالب بتصفية الاستعمار.

ب ـ صعود اليسار الفرنسى إلى الحكم، وسنه لسياسة إعادة تأهيل فرنسا بعد الدمار الذى لحقها خلال سنوات الحرب؛ ويظهر أن جزءا من هذه السياسة قد طبق فى المستعمرات؛

ج ـ استعداد المستعمرين الفرنسيين للخروج الرسمى من المغرب، ورغبتهم فى إرساء عدد من الهياكل الاقتصادية والثقافية التى تضمن استمرار مصالحهم.

ولعل من أهم الإصلاحات ذات الطابع الثقافى والاجتماعى، فى هذه الحقبة، كانت إعادة هيكلة (مصلحة الشبيبة والرياضة)، وإلحاقها بإدارة التربية والتعليم، وجعلها أداة لتأهيل الشباب المغربى وإعداده لتحمل المسؤولية، وجعل التعبير المسرحى أحد أدوات هذا التأهيل.

● (مركز الفن المسرحى) وهيكلته: فى بداية الخمسينيات تم إحداث نواة (مركز الفن المسرحى) فى أحد مراكز تدريب الشباب الموجودة فى غابة المعمورة على بعد بضع كيلومترات من مدينة الرباط. وقد تمت هيكلة عمل هذا المركز من الناحية القانونية على شكل جمعية شبه مستقلة تعمل تحت وصاية الشبيبة والرياضة وتستفيد من دعمها المادى والإدارى، وتساعدها على تحقيق برامجها فى المجال المسرحى، أطلق عليها اسم (المركز المغربى للأبحاث المسرحية) CMRD وكان من مهام هذا المركز :

1. الإشراف على خلايا للتكوين والتعبير والإنتاج المسرحى التى أحدثت فى مدن الرباط والدار البيضاء وفاس والجديدة وطنجة، سميت مراكز التعبير Centres d'expression أو مدارس المسرح Théâtre écoles.وكان بإمكان الشباب من الفرنسيين والمغاربة الالتحاق بهذه المراكز من أجل تلقى التكوين الفنى وإعداد الأعمال المسرحية وعرضها محليا، بل والمشاركة بها، ابتداء من سنة 1952 فى مباراة وطنية تقام بالرباط ، يتم خلالها التنويه بالأعمال الجيدة والفنانين المتميزين من الشباب. ومن هذه المباراة انطلقت فكرة (المهرجان الوطنى لمسرح الهواة) الذى ما تزال وزارة الشبيبة والرياضة المغربية تنظمه إلى اليوم.

2 ـ تنظيم (التدريب الوطنى للفن المسرحى) فى صيف كل سنة تقريبا، ابتداء من سنة 1952؟فى مركز الشباب بغابة المعمورة. ويتبارى للمشاركة فى هذا التدريب شبان من مختلف أقاليم المغرب، ويحصل المتدربون خلاله على تكوينات نظرية وتطبيقية تشمل كل المهن والتقنيات الضرورية لهذا الفن على يد أساتذة متخصصين؛ كما يشترك المتدربون فى ورشة فنية جماعية متعددة الاختصاصات، تنتهى بإنتاج عمل مسرحى أصيل يشارك فيه الجميع، كل حسب الاختصاص الذى اختاره، وتحت إشراف خبير متمكن. وعند نهاية التدريب تمنح لكل مشارك شهادة تثبت نوع مشاركته ومستوى تميزه؛ وتمكنه هذه الشهادة، عند عودته إلى مدينته، من العمل فى قطاع المسرح والتنشيط والمشاركة فى تأطير التدريبات الإقليمية.

3 ـ تأسيس (دار المسرح) (La maison du théâtre)بمدينة الدار البيضاء على شكل نواة لفرقة مسرحية محترفة، ورعايتها حتى تتحول إلى فرقة وطنية تمثل المسرح المغربى. لذلك كان للفرقة الحق فى التعاقد مع الفنانين المتميزين المشاركين فى التدريبات الوطنية، وتبنى أعمالهم الجيدة، وتنظيم عروض مسرحية وجولات فنية واسعة عبر التراب المغربى لترويجها. وقد تحولت (دار المسرح) سريعا، بسبب مهنية عملها، وموهبة الأطر التى تعاقدت معها، إلى مؤسسة مبدعة ومحبوبة، احتضنت منذ سنة 1953ما تمت تسميته (فرقة التمثيل المغربية)، وقدمت أعمالا من إبداع أعضائها؛ كما تمكنت، بعد مرور ثلاث سنوات على تأسيسها، من المشاركة فى (مهرجان مسرح الأمم) العالمى بباريس فى دورة 1956وحظيت خلاله بتحية النقاد الباريسيين.

● أندرى فوازان : وللقيام بهذه المهمات الفنية والاجتماعية المركبة وإنجاحها، تعاقدت (مصلحة الشبيبة والرياضة) مع أندرى فوازان André Voisinوهو مخرج ورجل مسرح فرنسى مجدد وطليعى من تلامذة شارل دولان Charles Dullinالنجباء فى مسرح الأتليه، وأحد زملاء جان فيلار Jean Vilar مؤسس (مهرجان أفينيون) الشهير والمدافع الصلب عن فكرة (المسرح الشعبى). وقد استمر عقد هذا الفنان سبع سنوات (1950. 1957) كانت كافية لوضع هيكلة متينة أنجحت المشروع الثقافى الذى تبنته الشبيبة والرياضة، وأسست لسنوات طويلة من الازدهار المسرحى فى المغرب، وأنجبت للبلاد فنانيها الكبار من عيار أحمد الطيب العلج والطيب الصديقى وأمثالهما. وقد ساعد فوازان فى هذه المهمة الدقيقة مثقفون مغاربة معروفون مثل عبد الصمد الكنفاوى والطاهر واعزيز...

ونظرا لتشعب عمل هذه المؤسسة، وغنى كل واحد من مكوناتها، فإننا سنركز دراستنا على الفرع الذى نراه أكثر تميزا وإشعاعا من غيره، والذى لم يحظ مع ذلك بما يكفى من الدراسة، وهو (فرقة التمثيل المغربية).

● المسرح المغربى قبل إحداث المركز : كان المسرح المغربى عند نهاية الحرب العالمية الثانية متواضع القيمة ومحدود الإمكانات؛ وكان يتفرع فى مجمله إلى شكلين أساسيين: الأول هو التمثيل الشعبى المتوارث والمتداول فى الساحات العمومية على ألسنة الرواة الشعبيين فى الحلقات؛ أما الشكل الثانى فكان يتمثل فى نشاط التمثيل الهاوى الذى يقوم به طلبة المدارس وأعضاء الجمعيات المنتمية إلى الأحزاب السياسية الذين يشخصون أعمالا لتوفيق الحكيم أو أحمد على باكثير وغيرهما؛ ولم يكن أى فريق من هؤلاء يتوفر على تكوين فنى غير الذى يحصل عليه بواسطة التجربة والممارسة. وقد حاولت (فرقة الإذاعة المغربية) برئاسة الأستاذ عبد الله شقرون تطوير الشكل الثانى المعبر باللغة العربية الفصحى وتقديمه بشكل مهنى راق، ولكن التجربة لم تستمر.

وعند انطلاق تجربة (مركز الفن المسرحى

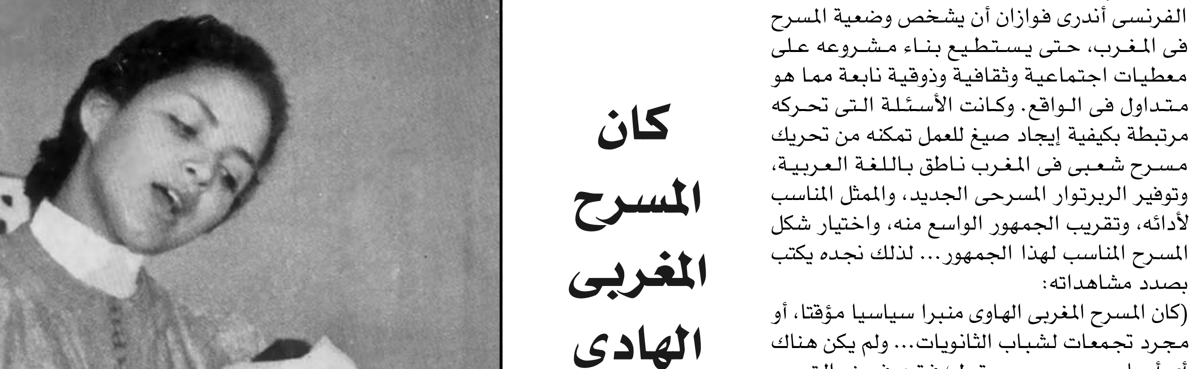


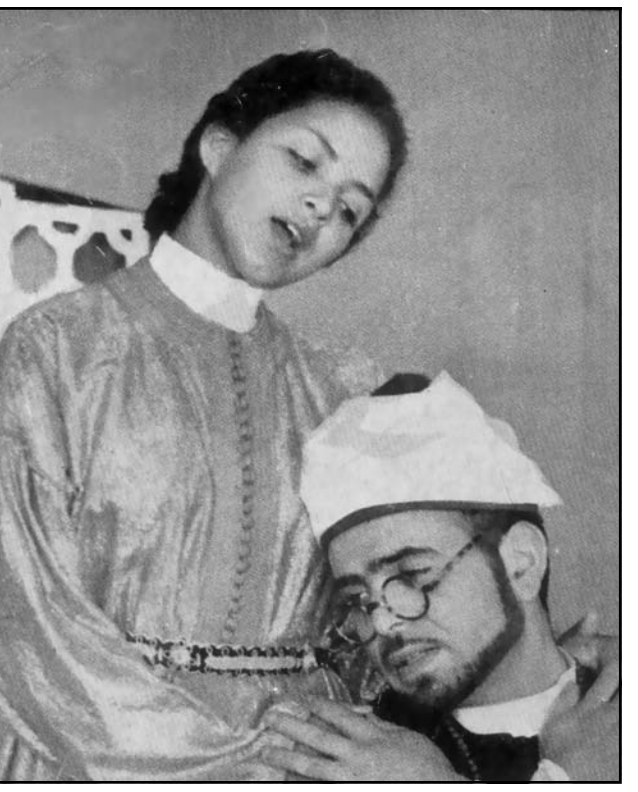
أسس لمسرح مغربى قوى وأبرز معظم فنانيه الكبار



• المخرج ناصر عبد المنعم يقوم حاليا بإجراء بروفات مسرحية "الغرباء لا يشربون القهوة" لمحمود دياب، وإنتاج فرقة السامر المسرحية.

• يمكن معالجة موضوعات المسرح المغربى بين المحلية والعالمية، انطلاقا من المحلية ذاتها، لأن هذه الأخيرة هى التى تعطى للمسرح المغربى صفة الوجود باعتبارها ممارسة للوعى الذاتى بهذا الوجود وتعبيرا عنه فى تجليات مرتبطة بعملية العمل وممارسة الحياة من جراء المعاناة التى تفترضها مثل هذه الممارسة فى المجتمع.





كان المسرح المغربى الهادى منبراً سياسياً مؤقتاً

بالمعمورة) فى بداية الخمسينيات، حاول الخبير الفرنسى أندرى فوازان أن يشخص وضعية المسرح فى المغرب، حتى يستطيع بناء مشروعه على معطيات اجتماعية وثقافية وذوقية نابعة مما هو متداول فى الواقع. وكانت الأسئلة التى تحركه مرتبطة بكيفية إيجاد صيغ للعمل تمكنه من تحريك مسرح شعبى فى المغرب ناطق باللغة العربية، وتوفير الربرتوار المسرحى الجديد، والممثل المناسب لأدائه، وتقريب الجمهور الواسع منه، واختيار شكل المسرح المناسب لهذا الجمهور... لذلك نجده يكتب بصدد مشاهداته:

(كان المسرح المغربى الهاوى منبرا سياسيا مؤقتا، أو مجرد تجمعات لشباب الثانويات... ولم يكن هناك أى أساس مسرحى معقول؛ فقد فرض التوسع الهائل للمدن الجديدة توسيع الدائرة التقليدية والعتيقة للراوى العربى، فأصبح مطالبا بالتعبير عن فن فى مستوى جمهور بروليتارى مقطوع الجذور).

وبناء على هذا التشخيص، وضعت الفرقة لنفسها خطة عمل تقوم على عدد من المبادئ، نذكر من أهمها:

1. تعميم التكوين المسرحى الرصين، وإكساب المنتمين إلى القطاع خبرة مهنية جيدة؛

2. إيجاد تعبير مسرحى جديد، يربط الجمهور المغربى المهاجر إلى المدينة الصناعية بجذوره الثقافية الشعبية التى ما تزال حية داخله؛

3. توحيد الأسلوب الفنى وفق هذا التصور وتعميمه على كل الفرق التى تشرف عليها الشبيبة والرياضة.

ومن أجل إيجاد هذا التعبير الفنى الجديد والموحد، يقترح أندرى فوازان ما يلى:

(وبما أن المغرب يمتاز بعدة تقاليد إقليمية مختلفة فإننى أقترح تكوين مركز فنى يجمع اتجاهات المدن وتقاليدها، ودراسة هذه التقاليد عن كتب، وبذلك تخط الطريق الكبرى لمسرح العهد الجديد).

انطلاقا من هذا التصور، لم يكن عمل (دار المسرح) ولا (تدريبات المعمورة) السنوية مجرد مدرسة لتكوين أطر المسرح المغربى وتمرينهم على فنون وتقنيات المسرح السائدة فى العالم؛ ولكنها كانت فى نفس الوقت ورشة للتفكير والبحث والتجريب والإبداع لما يناسب حاجات المحيط ويرضى أفق انتظار الجمهور الشعبى؛ لقد كان الفنانون والمتدربون يعيدون فى هذه المدرسة اكتشاف مظاهر الثقافة المغربية العريقة، ويبحثون فيها عن العناصر الصالحة لخلق تعبير مسرحى منبثق من ثقافة الشعب؛ وبعد إيجاد هذا التعبير الدرامى الجديد يتم إكمال إتقانه البنائى والتقنى لجعله يساوى فى جودته أو يقارب الأعمال فى البلاد الأوربية. لقد كان مركز المعمورة ورشة لاكتشاف الطاقات التعبيرية الكامنة فى الأدب الشعبى والفنون والصناعات المحلية - من غناء ورقص ومعمار وأثاث وأزياء واحتفالات وغيرها - لتأسيس أسلوب مسرحى جديد يجمع فى نفس الوقت بين الخصوصيات المغربية المتعددة ومتانة البناء الدرامى المتعارف عليه عالميا.

وقد عرفت تدريبات المعمورة، منذ سنواتها الأولى، إقبالا ملحوظا من طرف الشبان؛ فقد التحق بها شباب موهوب، نذكر منهم على الخصوص كلا من أحمد الطيب العلج الذى تم تشغيله فى البداية كنجار للفرقة ولكنه سريعا ما أصبح أهم كتابها، والطيب الصديقى ابن المدارس الذى أراد التخصص فى هندسة الخشبة؛ ولكنه أصبح الذراع اليمنى للمخرج ولمسير دار المسرح؛ وهكذا توالت إنجازات المركز السريعة والناجحة.

● إنتاجات (مركز الفن المسرحى) بالمعمورة فى مرحلته الأولى : أنتج (مركز الفن المسرحى بالمعمورة) خلال مرحلته التأسيسية القصيرة المسرحيات التالية :

- (إبراهيم بن الأدهم)، نص بالعربية الفصحى، عن قصة حياة شخصية إسلامية مشرقية، خلال تدريب 1952ولا شك أن هذه الفرقة الحديثة الميلاد قد كانت تريد من خلال هذا الاختيار مسايرة الأسلوب الغالب على أعمال المسرحيين المغاربة من المتعلمين المتشبعين آنذاك بالمسرح فى المشرق العربى. ورغم نجاح العرض الأول لمسرحية (ابن الأدهم) فإنها لم تتم العودة إليها نهائيا فيما بعد.

- (المعلم عزوز)، كتبها عطاء وكيل بالعامية المغربية عن (حلاق إشبيلية) لبومارشيه ، وأنجزتها الفرقة خلال تدريب 1953وفيها برزت أصالة عمل المركز وتميزه لأول مرة ونجاحه فى إيجاد أسلوب مسرحى نابع من روح الشعب، لذلك رحبت بها الأوساط الثقافية والإدارية معا، وكانت موضوعا لجولة فنية واسعة عبر مدن المغرب وبعض قراه؛ كما أصبحت من الأعمال الناجحة فى ربرتوار الفرقة الذى تتم العودة إليه باستمرار على مدى عمر الفرقة.

- (الشطاب)، كتبها عطاء وكيل بالعامية المغربية عن حكايات مغربية قديمة، وأنجزتها الفرقة خلال تدريب 1955وكانت تأكيدا على نجاعة عمل المركز ونجاح الأسلوب التعبيرى الذى اختاره سواء فى الاقتباس أو التأليف. وقد شاركت الفرقة بهذه المسرحية فى (مهرجان مسرح الأمم) بباريس فى سنة 1956. ويمكن اعتبار هذه المسرحية ورشة يتم فيها تعليم أطر المركز، وعلى الخصوص أعضاء خلية التأليف، طريقة أصيلة لكتابة النص المسرحى انطلاقا من تحديد مسبق لأهم حركاته، ثم تحريك الخيال الجماعى لنسج تفاصيله.

- (عمايل جحا) ، كتبها عطاء وكيل بالعامية المغربية عن (حيل سكابان) لموليير، وأنجزتها الفرقة خلال تدريب 1956بنفس الأسلوب الذى برهن على نجاحه فى العملين السالفى الذكر. ثم شاركت الفرقة بكل من المسرحيتين الأخيرتين فى (مهرجان مسرح الأمم) فى مسرح سارة برنار بباريس، فى صيف 1956واستحق الفنانون عقب هذه المشاركة ثناء النقد الفنى الباريسى.

وقد تمرس الفنانون العاملون بالفرقة، خلال هذه السنوات الأربع، بالكتابة والاقتباس، مما جعل بعضهم، مثل أحمد الطيب العلج والطيب الصديقى وعبد الصمد الكنفاوى، ينتجون فى نفس الفترة، أعمالا فردية أغنت الربرتوار المسرحى المغربى، وقدمتها فرق الهواة مباشرة بعد كتابتها، كما قدمتها فرق عديدة أخرى منها (فرقة التمثيل المغربية) نفسها فى سنوات لاحقة. وبهذا اكتسبت الساحة المسرحية المغربية كتابا مسرحيين كانت فى أمس الحاجة إلى عطائهم.

● عطاء وكيل نتاج مدرسة المعمورة : لقد كانت فرقة التمثيل المغربية، خلال مرحلة التأسيس، تنتهج طريقة العمل الجماعى، لذلك لم تنتج أعمالا فردية؛ وكان أعضاؤها موزعين على ورشات متخصصة فى التأليف والإخراج والتشخيص والتقنيات وغيرها؛ كما كانت خلية التأليف مكلفة بصياغة النص على ضوء اقتراحات الفرقة، وطرح مسودته للنقاش العام، قبل العودة إليه وإعداد صيغته النهائية. وكان عطاء وكيل هو الاسم الفنى الذى اختارته خلية التأليف لتوقيع أعمالها؛ وهو عبارة عن اسم تركيبى مكون من حروف مشتركة موجودة فى أسماء أعضاء الخلية الأساسيين الثلاثة : (عبد الصمد الكنفاوى، والطاهر واعزيز، وأحمد الطيب العلج). وكان الأول والثانى مؤطرين مسؤولين عن التدريب، بينما كان أحمد الطيب العلج مجرد متدرب؛ ولكن مواهبه المتعددة كشاعر زجال وعازف على العود وملحن شعبى، وتجربته كمؤلف سابق لأعمال تمثيلية شعبية قصيرة قدمها بمدينة فاس، جعلته يصبح منسق الصياغة الأدبية النهائية لأعمال الفرقة.

وقد استطاعت أعمال عطاء وكيل أن تقدم بحق لقاء ناجحا بين تقاليد الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية (موليير وبومارشيه على الخصوص)، وتقاليد الفرجة الهزلية المغربية العتيقة، لاسيما تقاليد فن البساط المغربى الأصيل. لقد كانت الخلية تعيد كتابة أعمال الكوميديين الفرنسيين الكبار بلهجة عامية مغربية بليغة منتزعة من أعماق المدن التاريخية، على ألسنة شخصيات منتزعة من حيوية الواقع فى المغرب التقليدى، وتنتقد طبائع وسلوكا لا يخلو منها أى مجتمع إنسانى، ولكنها تلبس هذه المرة كل مميزات هذه الشخصية داخل المجتمع المغربى العتيق. وفى هذا المعنى كتبت إحدى الصحفيات الفرنسيات مقالة عن أحد أعمال الفرقة عنوانها (لم يكن بومارشيه يعلم أنه كتب "حلاق فاس"). ونضيف نحن أن ما كان ينطبق على ما لحق عمل بومارشيه فى (حلاق إشبيلية)، ينطبق كذلك على ما لحق عمل موليير فى (حيل سكابان) فقد تحولت أعمال المؤلفين على يد عطاء وكيل إلى كوميديا مغربية صميمة.

و لا يمكن بأى حال من الأحوال أن ننسب كل الفضل فى ميلاد هذا الأسلوب التعبيرى المسرحى الجديد إلى خلية التأليف وحدها ، لأن (المعلم عزوز) و(عمايل جحا) و(الشطاب) وغيرها، كانت أعمالا مسرحية متكاملة فى إبداعها ، بحيث تجلى فيها بوضوح غنى البحث الذى قامت به فرق العمل كلها، و أهمية المجهود الذى بذلته فى كافة عناصر العرض الأخرى ، من ديكور و لباس و غناء ورقص و أثاث و ملحقات و طريقة لعب الممثلين ... و بذلك أعلن هذا العمل عن ميلاد أسلوب مسرحى مغربى متكامل و جديد .

● فرقة التمثيل المغربية بعد أندرى فوازان : لما انتهى عقد العمل الذى وقعه أندرى فوازان مع مصلحة الشبيبة و الرياضة فى بداية سنة 1957تكفل بإدارة (فرقة التمثيل المغربية) من بعده أحد أطر الفرقة التقنيين، وهو اليهودى المغربى ألبير بوطبول الذى سار ما استطاع على نهج سلفه فى توفير التكوين الجيد، و إنتاج الأعمال المسرحية الشعبية وتنظيم الجولات الفنية؛ ولكن ألبير بوطبول اختلف عن أندرى فوازان نسبيا حين أعاد إدخال نوع الدراما إلى ربرتوار الفرقة، و بذلك تنوعت أساليب و مضامين الأعمال التى قدمتها فى فترة إدارته؛ فقد افتتحت (فرقة التمثيل المغربية) موسمها المسرحى 1957-1958بمسرحية (مونسيرا) أو (ثمن الحرية) للكاتب الإسبانى إمانويل روبليس التى ترجمها سهيل إدريس إلى العربية وقدمتها الفرقة فى عروض محدودة فى بداية الموسم. كما تم خلال نفس الموسم الاشتغال على مسرحيتين جديدتين لأحمد الطيب العلج هما (العنكبوت) و(الفيلسوف)؛ وهما بدورهما من المسرح الذهنى.

وفى نهاية الموسم انهمك الجميع فى إعداد مسرحية (مريض خاطرو)، عن رائعة موليير (مريض على الرغم منه)، بنفس الأسلوب الذى تمرست به الفرقة، سواء من حيث الكتابة أو التمثيل أو الإخراج أو التقنيات؛ وهى المسرحية التى شارك بها المغرب للمرة الثانية فى (مهرجان مسرح الأمم) بباريس لموسم 1958.

ورغم أن ألبير بوطبول لم يوفق فى إكساب الفرقة المسرحية المغربية ذلك التألق الذى حظيت به على عهد أندرى فوازان، فإن ذلك لم يكن معوقا للحركة المسرحية المغربية التى كانت قد عرفت انطلاقة سوف تستمر طويلا. فقد كانت الطريق قد خطت، و كان الجيل الأول من الفنانين الكبار الذين ملأوا الساحة و شغلوا الناس قد وضعوا أرجلهم بقوة على أرض المسرح الجيد.

لا يمكن أن ننسب ميلاد الأسلوب التعبيرى لغلبة التأليف وحدها







رشيد بنانى



• الممثلة ولاء شعبان تشارك حالياً فى بروفات مسرحية "درب عسكر" لفرقة قصر ثقافة الفيوم.

• حياة المجتمع نفسه هى نفس حياة الفاعلين فيه والمحركين له وهنا سيكون هذا المجتمع مجتمعاً غير تاريخى أى إنه مشروط بماضيه ومقيد بهذا الإشراط والذى لا يمكن فيه الحديث عن المحلية بمفهوم الديناميكية المتطورة لهذه المحلية.



محاولات التأسيس فى المسرح المغربى

ظهور المسرح التسجيلى كان لحاجة الإنسان لقراءة واقعية وتاريخية للأحداث

مكونات نظرية المسرح الملحمى تسكن المسرحيين المغاربة



إن المقصود بمحاولات التأسيس فى المسرح المغربى، تلك الحركة الدءوب التى تأملت الوضع المسرحى فوجدته لا يستجيب لخصوصية بيئتها ومرحلتها وقناعاتها الفكرية، فارتأت أن تؤسس شكلا/ أشكالا مسرحية جديدة تتجاوز المسرحين التقليدى والشعبى، وتتجاوز الابتذال والسطحية اللذين حملهما المسرح التجارى، وأن تعوض قصور المسرح الاحترافى عن استيعاب المرحلة الجديدة (السبعينيات) بكل شروطها وخصوصياتها، وقد تمظهرت هذه الحركة المسرحية التأسيسية فى أشكال التأثير التى مارسها المسرح الطليعى الغربى على المسرحيين الهواة لتفرز ثلاثة تيارات - إذا جاز لنا أن نسميها كذلك - تيارات مسرحية كبرى قادرة على أن تعكس الغليان الإيديولوجى الذى يدجج الممارسة المسرحية فى تلك الآونة (إن لم نقل كل الممارسة الثقافية سواء فى شكلها الفكرى أو الإبداعى)، وهذه التيارات هى: المسرح التسجيلى/ التوثيقى، والمسرح الملحمى البريشتى، ثم مسرح العبث/ اللامعقول. لكنها ممارسات مسرحية بطابع وقضايا ومضامين مرتبطة بالخصوصية المحلية سواء على المستوى الوطنى المغربى أو على المستوى القومى العربى.

المسرح التسجيلى / الوثائقى

ظهر المسرح التسجيلى فى ظروف احتاج فيها الإنسان إلى قراءة واقعية وتاريخية للأحداث، حيث تم انتزاع المادة المسرحية من صميم الواقع بصيغة موغلة فى المباشرة، ويعتبر "بيتر فايس" رائد هذا النوع من المسرح، وهو الذى "أكمل النهج بوضعه أسسا للمسرح الوثائقى الذى يتعرض للأحداث السياسية المعاصرة، وفى المسرح المغربى نماذج تمثل هذا التيار، مثل مسرحية "موال البنادق" لعبد الكريم برشيد التى استلهمت القضية الفلسطينية وتطوراتها عبر تركيب شعرى أرفق الأحداث بتسجيل الكثير من الحقائق التاريخية والوقائع الثابتة منذ بداية الاحتلال الإنجليزى حتى نكسة 1967. ومسرحية محمد مسكين "مواويل البنادق الريفية" التى يسجل فيها لحظة مهمة من تاريخ البطولة المغربية من خلال معركة "أنوال". لكن ريادة هذا التيار التسجيلى/ الوثائقى فى المسرح المغربى هى لأحمد العراقى الذى قدم العديد من المسرحيات التسجيلية المعتمدة على الوثائق الممكنة الاستغلال فنيا ومسرحيا لأجل تفجير الحدث المسرحى، واختيار أحمد العراقى لهذا النوع التسجيلى التوثيقى نابع من قدرة هذا الأخير على التعبير عن قضايا كبرى لم يستوعبها المسرح التقليدى، نظرا لاتساع حجمها كالقضية الفلسطينية مثلا، وقضية العمال المهاجرين بالخارج(2).

لقد تعامل أحمد العراقى مع المسرح التسجيلى على مستويين من التواصل، أولهما المستوى التسجيلى المعتمد على الإحصائيات والنشرات والوثائق الرسمية وغير الرسمية، وثانيهما مستوى توظيف الأسطورة عنصرا مقابلا للمستوى الأول مما يعطى للعمل المسرحى بعض الشفافية وبعض الصور الموحية .(3) ويمكن أن نستشف ملامح هذا التيار المسرحى من خلال مسرحية "حزيران شهادة ميلاد" (4) حيث حضور الحقائق التاريخية والوقائع المادية التى تم اعتمادها مادة مسرحية كما يبدو من النموذج التالى:

- الصحفى الأول: اصطدامات بين القوات الأردنية والقوات الفلسطينية.
- الصحفى الثانى: التزام الصمت من جميع العواصم العربية.
- الصحفى الثالث: نداءات متكررة من الفدائيين إلى الحكومات العربية.
- الصحفى الرابع: اجتماعات متوالية فى "البنتاغون".
- الصحفى الخامس: حالة طوارئ غير عادية بين القوات الأمريكية.
- الصحفى السادس: جائزة 12000 دولار لكل من ساعد فى إلقاء القبض على "نايف حواتمة" أو "جورج حبش".

إن المرجعية الإيديولوجية المتحكمة فى المسرحية تعلن عن نفسها بشكل مباشر، حيث تستثمر الوضع السياسى القائم عربيا بكل ملابساته، سواء ما يتعلق بالحروب أو التعتيم الإعلامى الموالى للأنظمة العربية أو الإحساس العربى العام الذى يطبعه الحزن والانكسار نتيجة ضياع فلسطين، وهو ما يمكن الاستدلال عليه بالمقاطع التالية من المسرحية:

- المذيع: أيها العرب فى كل مكان، إن الجيوش العربية المظفرة (بعد صمت طويل) تعيد أمجاد موقعة حطين.
- الجميع: الله أكبر..فتح من الله ونصر..
- المذيع: الجيوش العربية تحرر أراضينا المغتصبة..إنهم يتقدمون والأعداء يولون الأدبار مخلفين وراءهم العتاد والجرحى..لم يبق إلا بضع فراسخ وسندخل تل أبيب. سندخل المدينة فى الصباح..

بعد فترة إظلام، ومجموعة من المؤثرات الصوتية التى تدل على الحرب والقتل والرصاص، وما يصاحب ذلك من اصطدامات وسقوط للممثلين، يعود المؤلف إلى مقطع تسجيلى آخر محمل بالبعد الإيديولوجى الذى يطبع موقف المثقف من القضية الفلسطينية ومن ردود الفعل السلبية للأنظمة العربية، حيث نجد:

- الفلاح: ضاع حقنا.
- الشخص الأول: الضفة الغربية.
- الشخص الثانى: هضبة الجولان.
- الشخص الأول: غزة.
- الشخص الثانى: سيناء.

وإذا كان المستوى التسجيلى واضحا من خلال الحوارات ذات الطابع المباشر، وذات البعد الإيديولوجى الواضح، فإن أحمد العراقى قد عمد إلى مزاوجة هذا المستوى بمستوى آخر، هو المستوى الأسطورى المتمثل فى حكاية الخروف والذئب التى تعتبر مكونا لإبراز الرؤية النقدية فى التعامل مع القضية الفلسطينية، وهو المستوى الذى يضاعف من حجم البعد الإيديولوجى ويلون شكل حضوره.

لئن كانت القضية الفلسطينية قد استأثرت بالرصيد الأكبر من مواضيع المسرحيات، فإن القضايا المحلية وتجليات الواقع المغربى لم تكن غائبة. إذ كانت بدورها مجالا تمثل فيه البعد الإيديولوجى بامتياز، فمسرحية "الشمس فى بلاد الضباب" (5) التى تعتبر الأكثر تجلّيا للمسرح التسجيلى، حاولت طرح مشاكل التمدرس والهجرة وسوء التغذية واليد العاملة، من خلال اعتماد الوثيقة والإحصاء، ولم ينس أحمد العراقى أن يزاوج هذه التسجيلية بمستوى أسطورى تمثل فى توظيف حكاية سندباد، ومن المقاطع التى تبرز التعامل مع القضايا المحلية بأسلوب تسجيلى، نجد:

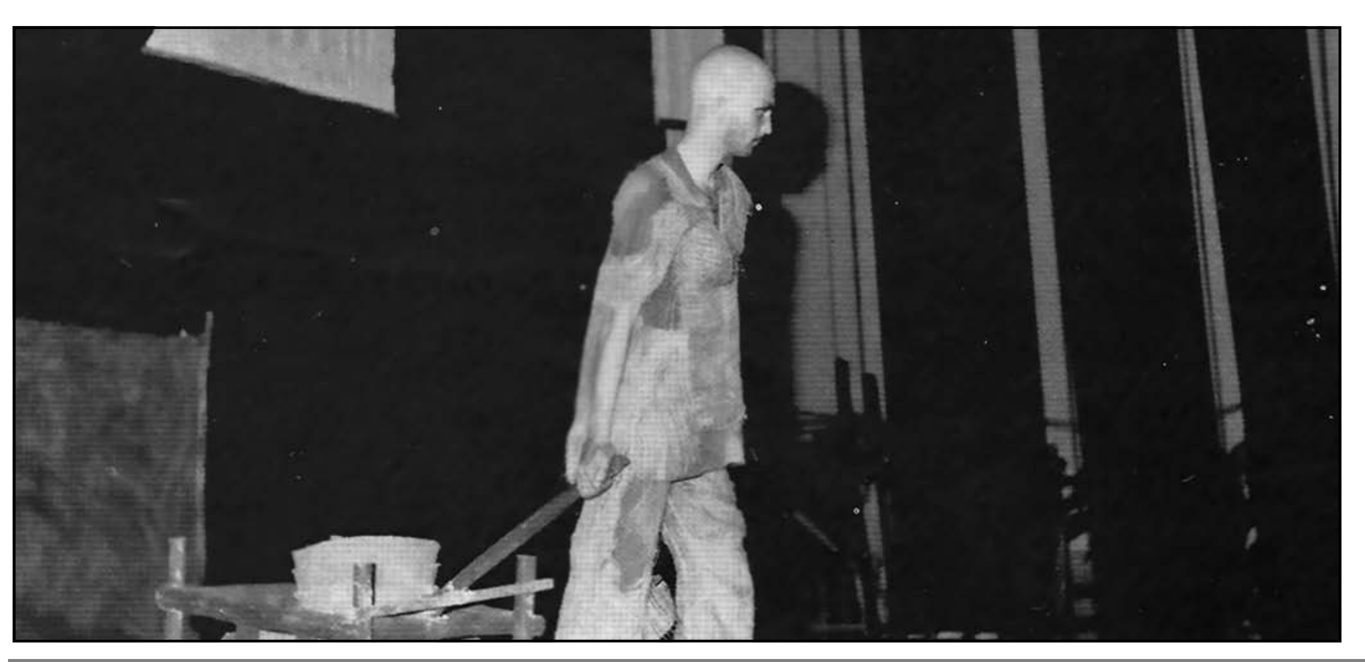
- الأستاذ: عدد السكان القادرين على العمل؟
- التلميذ2: 7.000.000 نسمة (بالصور الثابتة).
- الأستاذ: عدد الذين يبحثون فى كل سنة عن عمل؟
- التلميذ 150.000 :4نسمة.
- الأستاذ: البطالة المقنعة فى البادية؟
- التلميذ 1: (بالصور الثابتة) تزيد على 50 بالمائة.
- الأستاذ: الهجرة من البادية إلى المدن؟
- التلميذ3 : 130.000 نسمة.
- التلميذ1: والدى هاجر إلى بلاد بعيدة جدا ..الذين يأتون كل سنة يقولون إنه يملك طفلا جميلا..

يضعه فوق ركبتيه كل مساء ويقبله..أريد أن أرى والدى..

ولعل هذا النموذج يوضح هذا الإصرار على حضور البعد الإيديولوجى بمختلف التشكيلات، كما يوضح قدرة أحمد العراقى على إعطاء فرادة للكتابة المسرحية التسجيلية تنزاح عن نموذج "بيتر فايس" نفسه، ذلك أنه ليس من الضرورى الارتباط به ارتباطا وثيقا، وكان نتيجة هذا الانزياح أن جاء مسرحه جامعا لمستوى التسجيل والتوثيق والإحصاء من جهة، ومستوى توظيف الأسطورة/ الحكاية من جهة ثانية لإعطاء المسرحية نصيبا من الإيحاء والرمزية، و"المزاوجة بين هذين المستويين هى التى تحقق نوعا من الخصوبة الفنية فى العمل الفنى التسجيلى نفسه"(6).

المسرح الملحمى / البريشتى

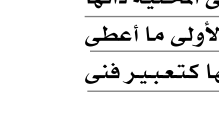
إن المكانة السامية التى كان يتبوؤها برتولد بريشت ونظريته المعروفة بالمسرح الملحمى قد وجدت صدى كبيرا فى الممارسة المسرحية المغربية، وترحيبا خاصا لدى الهواة لما تنطوى عليه من بنية فكرية/ إيديولوجية تستلهم الماركسية ومبادئها، وتقوم على التعليمية والتحريض، وهو ما كان محببا فى كل فعل إبداعى أو فكرى فى الثقافة المغربية فى هذه الفترة، من هنا كانت مكونات نظرية المسرح الملحمى تسكن المسرحيين المغاربة سواء بشكل كلى أو جزئى؛ بحيث كان قدر كبير منهم يعرف الأسس العامة للملحمية من مبدأ التباعد/ التغريب وما يستتبعه من ضرب للاندماج والإيهام والتقمص، وتكسير الجدار الرابع، وعدم وجود الدقات الثلاث والوحدات الثلاث، وإشراك المتلقى وحمله على اتخاذ موقف مما يجرى أمامه من أحداث... بذلك وجدت هذه النظرية





• المخرجة عزة الحسينى تقوم حاليا بالإعداد لتقديم مسرحية "مآذن المحروسة" بفرقة سنورس المسرحية.

العدد 85 | 23 من فبراير 2009




مسرحنا
جريدة كل المسرحين
19

● إن أولى منافذ المحلية على العالمية فى المسرح المغربى تتجلى لنا فى المحلية ذاتها باعتبارها خصوصية تعطى للمسرح المغربى هويته وتعتمد بالدرجة الأولى ما أعطى لهذا المسرح الفرجة فى بنائها وكيفية تلقيها وانبنائها وصياغتها كتعبير فنى استعراضى أدائى.



يشكل محمد تميد الاستثناء الجمالى فى المسرح المغربى

صداها فى المسرح المغربى، ووجدت من كرّس مسرحه لمحاولة تمثّلها، وفى هذا الإطار ظهرت مجموعة من الجمعياتَ المسرحية التى تبنت النموذج الملحمى (شبيبة الحمراء ـ الأقنعة ـ الشعلة...) ومجموعة من رجالات المسرح أيضا الذين استلهموا البريشتية وقاعدتها الإيديولوجية فى نصوصهم (يوسف فاضل ـ محمد مسكين...) وكان نتيجة ذلك وجود مسرح بخصائص ملحمية مستندة إلى وعى سياسى واضح، وإيديولوجيا عميقة، ونذكر فى هذا الإطار مسرحية "حلاق درب الفقراء" ليوسف فاضل، ومسرحية "حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلم" لسالم اكويندى، ومسرحيتى "عاشور" و"اصبر يا أيوب" لمحمد مسكين، وغيرها من المسرحيات التى حاولت فى "كتابتها وإخراجها وديكورها وإضاءتها وتمثيلها ...أن تقلد النموذج البريشتى أحيانا (...) وأن تستلهم مبادئه خصوصا ضرورة إحداث التغريب، وضرب الإيهام كمسألة مركزية فى نمط الإنتاج المسرحى البريشتى"(7.)

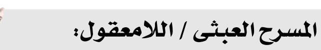
ومن الأمثلة التى عرفت حضورا مكثفا للمنحى الملحمى البريشتى لدى محمد مسكين نسوق المقطع التالى من "اصبر يا أيوب" بوصفه نموذجا لتوظيف تقنية التغريب وإقامة الفواصل بين شخص الممثل والشخصية المسرحية، وبالتالى، تكسير الجدار الرابع:

– عبد السلام: هيا يا عبد الجبار مزّق الستار..يا حفيان يا صاحبى أيها العارى إلا من شخصيتك..تعال يا من تلعب دور عبد الجبار..إننى الممثل الفاقد لدوره فى هاته المسرحية..

كما تقدم مسرحية "عاشور" نموذجا لطبيعة التلقى الملحمى الذى يقوم على حمل الجمهور على اتخاذ موقف من الأحداث، ومواجهتها:

– جحا: (للجمهور) أيها السادة افتحوا أعينكم جيدا ..السروجى سيدخل الخشبة..إنه قط عجوز يتحايل..يتوسط كل شىء
للوصول إلى فريسته..يبيع نفسه للشيطان من أجل درهم..إنه ككل أعداء الشمس..سيحاول أن ينال منكم..

تجدر الإشارة فى نهاية حديثنا عن التيار الملحمى البريشتى فى المسرح المغربى إلى أن سلطة البعد الإيديولوجى فى النظرية الملحمية هى التى ضخمت حضور هذا التيار، وعمقت صداه عند المسرحيين المغاربة لأنه يهيئ لهم مجال تحقق البعد السياسى الذى يطمحون إلى تصويره فى أعمالهم، خصوصا من ناحية ارتباطه بالماركسية؛ كما أنه يقدم لهم نموذج المتفرج المثالى المهووس بالخطاب السياسى والتغيير الاجتماعى، من هنا كان مجالَ تفجير البعد الإيديولوجى الذى يسكن المسرحيين المغاربة فى هذه الفترة وهم يقاربون الواقع السياسى والاجتماعى من منظور مسرحى.



المسرح العبثى / اللامعقول:

لقد تضافرت مجموعة من العوامل جعلت من مسرح العبث موجة ذات صدى واسع اكتسح كل بقاع العالم، وقد وجدت هذه الموجة صدى فى المغرب أيضا، خصوصا وأن أغلب التداريب المسرحية التى كانت تقام بالمغرب كان يؤطرها مسرحيون فرنسيون أمثال بيير لوكا P.Luka وأندريه فوازان A.Voisin الشىء الذى أتاح فرصة التعرف على هذا التيار ومكوناته عن قرب. وقد كانت بداية اللامعقول فى المسرح المغربى على يد الطيب الصديقى حين قدم "فى انتظار مبروك" اقتباسا عن "فى انتظار غودو" لبكيت، و"مومو بوخرصة" إعدادا عن "أميديه أو كيف التخلص منه" ليونسكو، ثم جاءت محاولة فرقة المعمورة سنة 1972 حين قدمت مسرحية "الدنفيل" التى اقتبسها إدريس التادلى عن مسرحية "الخرتيت "Rhinocéros ليونسكو أيضا.

غير أن قواعد هذا التيار المسرحى لم ترس إلا مع تجربة محمد تيمد الذى حاول تقديم نموذج مسرح العبث بعيدا عن الترجمة والاقتباس، بل انطلاقا من تصورات خاصة تنسجم مع السياق الفكرى والإيديولوجى لمحيطه المغربى والعربى، فهو ـ كما صرح بذلك نفسه ـ من مواليد الأربعينيات، وبالتالى وقف على الظروف التى ولد فيها كظروف الحرب العالمية الثانية، وظروف الكفاح من أجل الاستقلال، وظروف نكبة العرب فى الصميم بضياع فلسطين، فكان لابد أن تؤثر كل هذه الوقائع على نفسه وكتاباته المسرحية .(8) لذلك جاء مسرحه قائما على تصورات أفرزتها تجربة حياتية وموضوعية وجدت مرآة انعكاسها فى مسرح العبث، حيث راهنت التعبيرية المسرحية لديه على الصور التجريدية ودخول عالم الأحلام والكوابيس المفزعة والمتاهات ذات النسق المفكك والمضطرب التى توازى حالة العالم والأشياء التى تحيطه، وهو ما يلتقى فيه مع يونسكو ولو شكليا، غير أن ملامح العبث واللامعقول فى مسرح تيمد تعلن عن تجلياتها بوضوح فى شخصية بائع الجرائد فى مسرحية "موكب السعيان" التى تدخل فى حوار مع الجرائد وتتواصل معها كما لو أنها كائنات حية، وتبدو هذه الملامح العبثية أكثر فى مسرحية "ماض اسمه المستقبل" (9) التى تنبنى على حكاية كبرى أصلية تتمثل فى وجود شخصين محكوم عليهما بصباغة الليل بالأبيض ليستمر النهار ويدوم، تتخللها حكايات صغرى فرعية: حكاية القط، الأم والأب، حكاية البغل...وهى حكايات لا تخضع لترتيب، إذ تُقدَّم بشكل عبثى، علاوة على مضمونها الذى لا يخلو، بدوره، من عبث كحكاية الرجلين اللذين أكل أحدهما السم فمات الآخر، وحكاية الرجل الذى ولدت زوجته بغلا بثلاثة أرجل...وهى كلها مؤشرات تؤكد ملامح اللامعقول فى مسرح محمد تيمد بشكل عام.

لكن تجدر الإشارة إلى أنه رغم العبثية التى قدمها تيمد فى مسرحه وما تنطوى عليه من حمولة إيديولوجية، فقد اجتهد فى تقديم فرجة تراهن على العنصر الجمالى والوعى به فى فترة مبكرة من عمر المسرح المغربى، ذلك أنه كان يراهن على الإيماء والرقص وتقديم الصور التجريدية باعتبارها أدوات تعوض قصور اللغة المنطوقة، وتجعل الصور تخاطب السمع والبصر أيضا.(10) لذلك فهذا التيار العبثى/ اللامعقول غير متماد فى إعطاء الأولوية للبعد الإيديولوجى كما هوً الشأن بالنسبة للتيارين السابقين التسجيلى/ الوثائقى والملحمى/ البريشتى، وبذلك يشكل محمد تيمد الاستثناء الجمالى فى المسرح المغربى الذى أشرنا إليه سلفا، حيث كان ينمو باعتباره تجربة غير مألوفة، وهو ما جعل الكثير من الدارسين يعتبرون أن محمد تيمد قد قدم مسرحا سابقا لأوانه.

إن اعتبار المسرح التسجيلى/ الوثائقى، والملحمى/ البريشتى، والعبثى/ اللامعقول تيارات تأسيسية؛ نابع من كونها قدمت أعمالا نُسجت على منوال أصول هذه التيارات فى الغرب ولكن انطلاقا من الخصوصية المحلية، أى إنها لم تستنسخ هذه التجارب بقدر ما اعتمدتها بوصفها إطارات عامة لاختبار تصوراتها المسرحية ذات الارتباط بالثقافة المحلية؛ فهناك فرق، مثلا، بين أن يقدم الطيب الصديقى مسرحا عبثيا من خلال اقتباس مسرحية "فى انتظار مبروك" عن مسرحية "فى انتظار غودو" لبيكت، وبين مسرحيات محمد تيمد ذات الطابع العبثى والتأليف الخالص، لأن ما قدمه الصديقى هو استلهام لمسرح العبث كما عرف فى الغرب، بينما ما قدمه تيمد هو نواة تأسيس هذا الاتجاه (العبث) فى المسرح المغربى، وهذا وجه الفرق بينهما.

إن التيارات التأسيسية قد أبرزت ملامح تصعيد البعد الإيديولوجى بوضوح من خلال الانطلاق من تصورات ورؤى مسرحية "تتأرجح بين الإدراك الواعى للمنظومات الجمالية وبين الفهم التبسيطى للعلائق القائمة بين الفن والواقع،(...) وتأخذ شكل احتجاج على سلبيات الواقع المعيش"(11) وسرعان ما أثمرت هذه التيارات التأسيسية منعطفا آخر فى مسيرة المسرح المغربى هو منعطف ظهور الأوراق/ البيانات التى تجاوزت حدود الرؤية والتصور لترقى إلى مستوى التنظير رغم ما تطرحه من أسئلة واختلافات فى وجهات النظر، فكان أن مهدت التيارات التأسيسية للمحاولات التنظيرية (من احتفالية ومسرح ثالث ومسرح النفى والشهادة ومسرح المرحلة) التى تعكس ملمحا آخر من ملامح البعد الإيديولوجى فى المسرح المغربى.

الإحالات والهوامش:

● أستاذ جامعى/ باحث ومخرج مسرحى.

عبد الحميد (سامى): الاتجاهات الجديدة فى المسرح المعاصر، مجلة الطليعة الأدبية (العراق)، السنة: 5 العدد: 3 مارس 1979 ص 12.
انظر حوارا مع أحمد العراقى بجريدة الميثاق الوطنى، (المغرب) ع 1276 بتاريخ 5 أبريل 1981.
عن قيسامى (محمد): اتجاهات المسرح المغربى، بحث لنيل الإجازة تحت إشراف د.عبد الرحمن بوعلى، كلية الآداب وجدة، السنة الجامعية 84-1985.
العراقى (أحمد): حزيران شهادة ميلاد، مسرحية، مجلة المدينة، (المغرب) ع ?2 يوليوز 78 ص 146.
العراقى (أحمد): الشمس فى بلاد الضباب، مسرحية، مجلة فنون (المغرب)، عدد 1 السنة 6 نونبر 79 ص 44.
من حوار مع أحمد العراقى أجراه معه عزيز الحاكم بمجلة "إضاءة"، نشرة ثقافية داخلية كانت تصدرها جمعية مسرح الأقنعة بفاس، العدد 2 مايو 1982 ص 20.
كومينة (نجيب): المسرح المغربى بين بريخت والواقع، عن محمد قيسامى، م.س، ص 75.
من حوار مع محمد تيمد أجراه رضا عبد الأمير، مجلة فنون (العراق)، عدد 89 بتاريخ 19 أيار (ماى) 1980 ص 19.
تيمد (محمد): ماض اسمه المستقبل، مسرحية، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، العدد 3 خريف 1989 ص 117.
اللامعقول فى المسرح المغربى، مقال لم يوقعه صاحبه، العلم الثقافى، (المغرب) عدد 226 بتاريخ 15 مارس 1974 ص 5.
المنيعى (حسن): هنا المسرح العربى هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس 1990 ص 70/71.



د.عبد المجيد شكير

● السعى للعالمية هو سعى للائتلاف الذى لا يلغى التمايز، كما أن بلوغ العالمية يتحدد أساسا من هذا الاحتفاظ بالخصوصيات المحلية غير أن التطورات الحاصلة على المستوى التكنولوجى جعلها تجد مواقع لها فى شيوع وانتشار التواصل الثقافى والفنى.



قضايا المسرح المغربى من خلال مرتجلات الكغاط

أ – منطلقـــــات:

1– ينطلق الدكتور محمد الكغاط (×) فى كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم المغربى للمرتجلة (L'impromptu)حيث يورد فى مقدمة المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس تعريف (Patrice Pavis)للمرتجلة . ومن المعلوم أن Pavis يرى أن: " المرتجلة مسرحية يتم ارتجالها، أو على الأقل هكذا تقدم نفسها، أى أنها تتظاهر بالارتجال وهى تتحدث عن إبداع مسرحى. فيظهر الممثلون وكأنهم يبتكرون حكاية ، ويقدمون شخصيات ، وكأنهم يرتجلون فعلا" (2).

2 – لم ينطلق محمد الكغاط فى كتابة مرتجلاته الثلاث من المفهوم الغربى للمرتجلة فقط، وإنما انطلق أيضا من وظيفتها فى المسرح الغربى : أى أن تكون تفكيرا فى إشكاليات المسرح ، وعرضا للمصاعب والعوائق التى تعترض طريقه. وهكذا يقول : " ولأن مسرحنا يعانى من كل أنواع المصاعب والعراقيل ، فقد لجأت إلى كتابة المرتجلة من أجل طرحها أمام الجمهور ، وذلك بعد أن تبين لى أن الحديث عن المشاكل ليس كمعايشتها أو رؤيتها مجسدة (3) لا أن الكغاط أضاف وظيفة جديدة إلى المرتجلة ، إنها " طرح قضايا إنسانية " أو " عرض إنسانية الإنسان " .

ب- خصائـــص:

تتميز مرتجلات محمد الكغاط الثلاث :" المرتجلة الجديدة " ، و" مرتجلة فاس"، و" مرتجلة شميسا للا" بمجموعة من الخصائص ،من بينها :

1 – تقوم " المرتجلة الجديدة " على خلفية غربية، انطلاقا من المفهوم الغربى للمرتجلة، مرورا بشكسبير، و هاملت، وبرتولت بريخت، ومجموعة من قواعد مسرحه للملحمى، وانتهاء بالتجارب التى سعت إلى الخروج بالمسرح من القاعة . بينما تقوم "مرتجلة فاس" على خلفية عربية، حيث تستحضر عنترة بن شداد، وعمر بن كلثوم، والحجاج بن يوسف، وامرؤ القيس، وزهير بن أبى سلمى، ونزار القبانى، وشياطين شعراء العرب، والأسواق والساحات العربية . فى حين تقوم " مرتجلة شميسا للا" على خلفية مغربية، انطلاقا من الأغنية الشعبية المؤطرة للحدث، ومرورا بالحكاية الشعبية "احديدان الحرامى" ، وانتهاء بعدد من الإشارات المتعلقة بالعوالم السلفية- حسب المعتقد الشعبى المغربى (كالجونة، والطام الشوافة، وسيدى ميمون، وسيدى حمو ، وللأميرة، وللا مليكة) . وبذلك فإن الكغاط ينظر إلى المسرح فى بعده الغربى، والعربى ، والمغربى ، أى فى بعده الإنسانى .

2- كثيرا ما يشير الكغاط فى ثنايا مرتجلاته إلى بعض مسرحياته الأخرى ، وبذلك فهو لا يعرض فقط إشكاليات وقضايا المسرح، بل ويؤطر كذلك تجربته المسرحية بشكل عام . وهكذا نجده يقول فى " المرتجلة الجديدة":" فى مسرحية "منزلة بين الهزيمتين"، كتب المؤلف مقدمة دعا فيها إلى كسر الخطاب السرى أو الثنائى بين المؤلف والمخرج، أو بين المؤلف والقارئ، وأعطى الامتياز للمشاهد." (4)

ويقول فى " مرتجلة فاس ": " فى مسرحية سابقة لنفس المؤلف، كنت أقوم بدور السمايرى ، تذكرون أو لا تذكرون ... قليل منكم ربما يذكرون" (5) وفى هذا إشارة إلى مسرحية " بشار الخير ". ويقول أيضا فى المرتجلة نفسها: " فى مسرحية سابقة، ربما فى مسرحيات، عبر مؤلف هذه المسرحية عن فكرة خص بها القارئ دون المشاهد" (6) وفى هذا إحالة على كل المسرحيات التى وضع لها مقدمات، حاول من خلالها أن يمهد، ويشرح، ويعلم، وخاطب من خلالها القارئ، حتى وإن كانت مسرحياتنا قليلا ما تقرأ.

3 - ترتبط المرتجلة عند محمد الكغاط بالكوميديا : كوميديا الحوار ،وكوميديا الموقف ،وكوميديا الشخصية . غير أنها كوميديا سوداء، لأنه كان يؤمن دائما بالمثل الشعبى القائل : " كثرة الهم تضحك " ، وكان يؤمن كذلك بأن الشىء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده .

4 - يحضر البرولوج بشكل قوى فى المرتجلات الثلاث . فبرولوج " المرتجلة الجديدة " يشرح الأسباب التى من أجلها كتبت هذه المرتجلة، كما يحدد مفهوم المرتجلة عند الغربيين . ويبرز برولوج " مرتجلة فاس " نوعية المسرح الذى كان الكغاط يسعى إلى تقديم مسرح عار ، ومكشوف ، يسمع فيه الجمهور ويرى كل ما يصدر عن العرض . أما برولوج "شميسا للا " ، فيتحدث عن الكآبة التى أصابت شميسا للا ، فأبعدت الابتسامة عن ثغرها ، أو لنقل ، يتحدث عن العلة التى أصابت ذوق الجمهور المسرحى المغربى . بل إن الكغاط قد أضاف إلى مرتجلة " شميسا للا " قسما سماه : " قبل البرولوج " ، تحدث فيه عن محنة المهرجانات المسرحية المغربية مع لجان التحكيم . ورغم أن البرولوج يكون عادة فى بداية المسرحية، إلا أن الكغاط وضعه فى وسط " مرتجلة فاس "، عن اختيار ورغبة فى إدخال المقدمة إلى جسد العرض .

وما من شك فى أن الحضور القوى للبرولوج فى المرتجلات ،قد صدر فيه الكغاط عن تأثر واضح بوظيفة البرولوج عند الشاعر الإغريقى يوربيديس الذى كان فى حاجة إلى كتابة تمهيد يؤطر من خلاله التجديد الذى أدخله إلى التراجيديا الإغريقية .

5 - يحضر التناص بشكل لافت للنظر فى المرتجلات الثلاث ، حيث نجد أبياتا شعرية للنابغة الذبيانى، ولعمرو بن كلثوم، ولزهير بن أبى سلمى، ونجد كذلك مقتطفا من خطبة الحجاج بن يوسف ، ومقطعا من مونولوج لهامليت مأخوذ عن مسرحية شكسبير، وجزءا من رسالة سعيد الغبرا الشهيرة إلى الخليفة العثمانى، ومقاطع من القرآن الكريم . وفى هذا التناص، استحضار لثقافة المؤلف، وتوظيف لصيغ كتابية مختلفة، تختصر المسافات الزمانية والمكانية .

6 - تحفل هذه المرتجلات، بعدة إحالات على الأسطورة والتراجيديا الإغريقيتين، فمن حديث عن ديونيزوس، وعن جلد الماعز – الذى كانت ترتديه عابداته – وترزياس الأعمى، إلى حديث عن سوفوكل و يوربيد ، وقواعد التراجيديا الإغريقية .



تقوم المرتجلة على خلفية غربية مروراً بشكسبير وبريخت



الراحل محمد الكغاط

أثارت مرتجلات الكغاط صورة المؤلف المتسلط الذى يسرق أعمال الآخرين



ج- قضايــــا:

تثير المرتجلات الثلاث عدة قضايا تتعلق بالمسرح المغربى، وبأصوله، وبالمشتغلين فيه، وبالمشرفين عليه، وبالصعوبات والعراقيل التى يواجهها. ولعل من أبرز هذه القضايا ما يلى:

1- قضية تحريم المسرح، التى عانى منها المسرح المغربى فى بدايته ، فكما وجدنا فى المشرق العربى، فى البدايات الأولى، من يتزعم تيار التحريم – وهو سعيد الغبرا – فقد وجدنا فى المغرب من قام بهذا الدور ، وهو الفقيه " الحافظ أبو الفيض أحمد بن الصديق"، صاحب كتاب " إقامة الدليل على حرمة التمثيل " ، الذى أصدر منذ بداية الكتاب حكمه الفصل قائلا : " أعلم أنه لا يختلف اثنان عارفان بأصول دين الإسلام أن التمثيل من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر. " (7)

وقد أحال عدد من الباحثين والدارسين المغاربة على هذا الكتاب ورأوا من خلاله أن المؤسسة الدينية قد وقفت عائقا فى وجه تطور المسرح ومن ورائه الثقافة المغربية (8) وهكذا يوظف الكغاط هذه القضية فى "مرتجلة فاس" ، حيث يقول على لسان القاضى يزرف – رمز الحكم الجائر – : " آه ... آه ... واش ما وصلكش باللى التمثيل حرام ؟ ما قريتيش كتاب " إقامة الدليل على حرمة التمثيل " ؟ ... واش ما كتعرفش باللى تقليد الكفار حرام ... " (9)

وقضية تحريم المسرح فى الثقافة العربية تثير ملاحظتين أساسيتين : أولاهما أن النظرة الاحتقارية إلى المسرح لم تصدر فقط عن بعض العلماء ، وإنما أيضا عن بعض المثقفين " المتنورين " . فهذا المويلحى – أحد الرحالة العرب – يقول عن المسرح عندما شاهده فى الغرب : " والمعول عندهم فى هذا الفن أن يظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة" (10)وثانيهما: أن هذا التحريم وهذه النظرة الاحتقارية إلى المسرح لم يعبر عنهما فقط مع بداية ظهور المسرح فى المشرق والمغرب العربيين ، وإنما وجدنا فى نهاية هذا القرن من يقول مثل أحمد موسى سالم : " فهل يسمح أبناء حضارة العلم اليقينى فى الدين ، والمنهج العلمى فى الحياة، لكى يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح الاستعمارى ... والاستعمار المسرحى، فيتطهروا من " أوهام المسرح "، ويبرأوا من " مرض المسرح" (11)

ولابد من الإشارة فى نهاية هذه النقطة المتعلقة بتحريم المسرح أن كتاب " إقامة الدليل على حرمة التمثيل " ليس هو الكتاب المغربى الوحيد الذى يضم تحريما للمسرح، بل إن رسالة الفقيه عبد الله محمد بن الصديق التى تحمل عنوان " إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس " تتضمن هى الأخرى فتوى تحريم المسرح والسينما كذلك ، حيث يقول صاحبها : "هذا وإن التمثيل يشتمل على مفاسد تقتضى تحريمه وإنكاره." (12)

وجدير بالذكر أن هذه الرسالة تضم فتويين فى التحريم ، إحداهما صدرت فى مصر عندما كان صاحب الرسالة مقيما بها ، وأصدرها فى حق جماعة الإخوان المسلمين الذين قدموا عملا مسرحيا بغرض دينى، والأخرى صدرت فى مدينة طنجة، ومعنى ذلك أن موقف بعض العلماء المغاربة من المسرح قد تجاوز حدود الوطن ليصل تأثيره إلى المشرق العربى .

2 – من أبرز قضايا المسرح المغربى التى أثارها محمد الكغاط فى مرتجلاته، قضية التأليف المسرحى، حيث قدم فى "المرتجلة الجديدة " صورة للمتسلط المؤلف"، مؤلف جاهل له القدرة على أن يسرق أعمال الآخرين وينسبها إلى نفسه. وله القدرة على أن يكتب أربعة نصوص فى ساعة واحدة، لا ينظر إلا إلى جيب الجمهور، ويقدم له ما يريده من ضحك مجانى دون أن يكون صاحب رسالة أو معرفة بهذا الفن، أو حب له. ولابد من الإشارة هنا إلى أنه قد يطلع عليك فى الساحة الثقافية المغربية بين الفينة والأخرى روائى أو شاعر ، لكن يندر أن يطلع عليك كاتب مسرحى تؤمن بقدراته الإبداعية ، وترى فيه حلقة وصل بين الماضى والمستقبل . فكتاب المسرح المغربى فى نهاية هذا القرن هم أنفسهم كتاب السبعينيات والثمانينيات . بل إن عددهم قد قل بموت مجموعة منهم وكأن الرحم التى ولدت الكنفاوى ، وبرشيد ، والكغاط ، ولعلج ، وتيمد ، والعراقى ، والمسكينى الصغير ، ومحمد مسكين ، ويوسف فاضل وغيرهم كثير ، قد صارت عقيما ، وكأن قدر المسرح المغربى أن يعود كالمهزوم – فى نهاية هذا القرن – إلى الاقتباس والترجمة على الرغم من أن الاقتباس والترجمة مرحلة متقدمة من تاريخ أى أمة استوردت المسرح أو استنبتته فى تربتها ، وكأن المؤلف المسرحى المغربى صار كائنا خرافيا فى طريق الانقراض .

3) من قضايا المسرح المغربى التى أثارها الكغاط أيضا فى مرتجلاته ، قضية " الممثل المسرحى " ، حيث يقدم صورة للممثل الجاهل الذى تنحصر كل إمكانياته فى

● الممثل الشاب محمد علام انضم إلى فريق عمل مسرحية "ليلة عيد الميلاد" للمخرج أيمن مصطفى التى تعرض حاليا بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.




• المحلية تعبير عن خصوصية تحدد الاختلاف وفى نفس الوقت تبرز معالم الائتلاف بما هو مشترك فى عمق ترسيخ هذه التعبيرات بحيث تصبح عملية التأثر والتأثير متبادلة بين الشعوب والحضارات والمجتمعات.



غدره ومكره وخداعه ، والذى ليس له من المؤهلات إلا تملقه ونفاقه وادعاؤه وعقده . بل إن الكغاط قد ذهب أبعد من هذا، وطرح سؤالاً على المخرجين المسرحيين ، فى " ما قبل البرولوج " الذى أضافه إلى " مرتجلة شميسا للا " قائلا :

– " ألم تفكروا فى تقديم عروض مسرحية بدون ممثلين ؟ ... آه ... لو كان ذلك ممكنا . " (13)

سؤال يحمل مرارة من عانى مشاكل مع الممثلين، ومن يستحضر فى كل حين ما عرفه " موليير " مع ممثليه فى " مرتجلة فرساى " . وبما أنه لا يمكن تقديم عروض بدون ممثلين ، فإن الكغاط كان يقتصر على أقل عدد ممكن منهم . ومع ذلك فهناك نقطة ضوء خافتة ، تحمل معها الأمل ، فالأمل معقود على تلك القلة القليلة من الممثلين الذين سمتهم الأساسية : المعاناة . يعانون قبل التمثيل، وأثناء القراءة الإيطالية، وخلال التدريبات اليومية، وفى الكواليس، وأمام الجمهور، ويحترقون ومع ذلك يؤمنون بأنه " لا يضير الفراشة أن تحترق . " (14)

4 - من بين قضايا المسرح المغربى التى أثارها الكغاط فى مرتجلاته، قضية " النقد المسرحى " . حيث يقدم صورة " للمتسلط الناقد "، صورة ناقد جاهل بقواعد اللعبة، وبأصول النقد، ويبيع قلمه للذى يدفع أكثر، وأحيانا للذى يدفع حتى القليل. ناقدا إساءته إلى المسرح أكبر من إفادته له، وكتابته مجرد هذيان. يقول على لسان هذا الناقد : " إن الخروج على قواعد الإخراج .. ككتابة الإخراج قبل خروج النص من بطن المؤلف ... يعتبر عملية جريئة على الإخراج ... وخروجا على المألوف .. الذى تعود عليه الخارجون على الإخراج ... الداخلون ميدان التجديد من أبواب لا محتسب لها... وتأسيسا على ما تقدم وما تأخر من خروج الخارجين وإخراج المخرجين.. واستخراج خراج مخارج الخراجات .. يمكن القول : إن هناك أزمة نصف مسرح بالدارجة ... أى أزمة نص بالفصحى ... أى نصف النص ، ونص النص " .(15).

إن وضعية النقد المسرحى بالمغرب تحتاج إلى وقفة متأنية وحوار رصين، إذ أنه فى أغلبه نقد يفتقر إلى كثير من الشروط الفنية والأدوات المنهجية. فالنقد المسرحى ليس تغطية صحفية، ولا وصفا انطباعيا متسرعا، ولا خطاب مجاملة فى حق مسرحى صديق، وإنما هو دراية ومعرفة. كم من الذين يمارسون النقد المسرحى بالمغرب على معرفة بمختلف اللغات الدرامية، وعلى دراية بمكونات الفرجة المسرحية ؟ كم منهم يستطيعون أن يقولوا فى نهاية " نقدهم " ماذا فعل المخرج بعمل المؤلف الدرامى: هل ترجمه، أم أوله، أم فسره، أم أنه أعاد كتابته ؟ كم منهم يستطيعون أن يقولوا بأنهم ساهموا فى تكوين الجمهور المغربى تكوينا مسرحيا ؟

5 – تقودنا قضية النقد المسرحى إلى الحديث عن قضية الجمهور المسرحى المغربى ،وقد أولاها الكغاط اهتماما واضحا فى مرتجلاته . جمهور يتكالب عليه كل من المؤلف والمخرج ويساهمان فى إفساد ذوقه ، ولا يريان فيه إلا جيبه . يقول المتسلط المؤلف: "خصك تفهمنى... احنا مغاديش نديرو مسرحية من ذلك النوع اللى ما كيدخلولوش الناس، مكاين نعاما سيدى غير التكعكيع والتكرديس ... والتشقليب والركيع ... والتكوميك ...حتى يبقى الجمهور كيبكى بالتكوميك . " (16)بل إن مثل هذا "المتسلط المؤلف" تنقطع صلته بالجمهور لمجرد أن يغادر القاعة، ولا يهمه أن ينخدع بما يسمع وما يرى . بل إنه أصدر حكمه عليه، إنه: " جمهور بسيط... يضحك للكلام التافه .. ويقهقه للمواقف التافهة ... ويرتاح للمواضيع التافهة . " (17) أما فى مرتجلة " شميسا للا " فتتحول سطحية الجمهور ، وقبوله بالتفاهات ، وبحثه عن الضحك المجانى إلى مرض الكآبة . كآبة لم يعد ينفع معها ضحك أو سحر ،أو استلهام للتراث ،أو استحضار للأعلام والتجارب . ومتى كان الذوق عليلا ،كان الأدب عليلا ،وكان الفن عليلا ،وكانت الثقافة كلها عليلة . ومن المؤكد أن مجموعة من تجارب الهواة والمحترفين تتحمل مسؤولية إفساد ذوق الجمهور المسرحى المغربى ،إضافة إلى الإعلام الرسمى الذى لا يسمح إلا بتمرير نماذج يتبناها هو ، ويقدمها على أنها الأحسن والأمثل، والتى يجعل مقياس نجاحها هو أنها عروض تحقق للمشاهد " ثلاث ساعات من الضحك " ،حسب ما تذهب إليه الوصلات الإشهارية التلفزية .

6 – لا يتحمل النقد والتأليف والإخراج المسرحى وحدهم مسؤولية إفساد الذوق المسرحى ، بل هناك طرف آخر يتحمل جزءا مهما من المسؤولية : إنه لجان تحكيم المهرجانات . وقضية لجان التحكيم من القضايا البارزة التى أثارها الكغاط فى مرتجلاته . بل إن مرتجلة " شميسا للا " تكاد تدور برمتها حول هذا الموضوع . فكثيرا ما عابت لجان التحكيم على الكغاط " أنه يقدم مسرحا ليس كمسرح سائر الناس " ،وأنه يقدم " مسرحا لن يفهمه الناس " ، وأنه " خرج فى كتابته المسرحية عن قواعد البداية والوسط والنهاية " . هذه اللجان هى نفسها التى لا تميز بين خصائص المسرح الجامعى ، ومسرح الهواة، والمسرح الاحترافى ، وهى التى عادة ما تكون لديها " تعليمات " ، وهى التى لديها تصور مسبق عن المسرح الذى تريد أن تراه فى كل الأعمال، وهى التى ينام بعض منها أثناء العروض ، وبعضها الآخر يذهب لتناول " المرطبات " .

تكمن قوة المسرح فى تعامله مع قضايا الإنسان دون تضخيم أو تهويل



هذه بعض قضايا المسرح المغربى التى أثارتها مرتجلات الكغاط ،قضايا تقنية ، وفنية، وأدبية، وقضايا ذوق وثقافة، وقضايا دور رسالة المسرح فى المجتمع، وإشكاليات ومشاكل وعراقيل تعترض طريق المسرح المغربى . تناولها أحيانا بطريقة ساخرة، وأحيانا أخرى بطريقة كوميدية – سوداوية، وأحيانا ثالثة بمرارة وحسرة . ولا يكتفى الكغاط بتعرية العيوب ، وتقديم الانتقادات، بل يطرح تصوره وبدائله .

إن المسرح ينبغى أن يطرح أولا أسئلة من قبيل : كيف نبدأ المسرحية ؟ كيف ننهيها ؟ ماذا نتناول فيها .. وماذا نترك ؟ ماذا نقول ؟ وكيف ؟ ولمن ؟ أسئلة تتعلق بقضية الوجود والعدم، يتناولها الكاتب العظيم بجمالية البساطة الفنية.

مسرح تكمن قوته فى تعامله مع قضايا الإنسان دون تضخيم أو تهويل... دون صياح أو تهريج... فأهم القضايا هى التى تناقش فى هدوء وتعرض فى أناة... إنه مسرح ينظر إلى الفن فى علاقته بالإنسان، يخاطب إنسانية الإنسان، يشكل جسرا يصل الإنسان بالإنسان

وضعية النقد المسرحى بالمغرب تحتاج لوقفة متأنية لأن غالبيته يفتقد الأدوات المنهجية

الهوامش:

(×) محمد الكغاط، كاتب، ممثل ومخرج وباحث مسرحى، من رواد الحركة المسرحية التجريبية بالمغرب. ولد بفاس سنة 1942 وبها وافته المنية سنة 1999 كتب واخرج العديد من الأعمال التى أثرت مسرح الهواة بالمغرب، كما شخص ادوارا مهمة بالسينما والتلفزيون والمسرح. عمل أستاذا جامعيا مختصا فى تدريس مادة المسرح بكلية الآداب بفاس، التى نال منها شهادة دكتوراه الدولة تخصص: فنون درامية. كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى سنة 1997

1 - محمد الكغاط : المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس –مشروعا عرضين مسرحيين – – 1991مطبعة سبو –الدار البيضاء –ص . 7

2 - Patrice pavis : Dictionnaire du théâtre - Messidor - Editions Sociales Paris - 1987- P : 20

3 - انظر مقدمة المرتجلة الجديدة ومرتجلة فاس –ص . . 7

4 - محمد الكغاط –المرتجلة الجديدة –ص . . 15

5 - محمد الكغاط - مرتجلة فاس –ص . . 66

6 - محمد الكغاط - مرتجلة فاس ص . . 74

7 - الحافظ أبو الفيض أحمد بن الصديق –إقامة الدليل على حرمة التمثيل –دار مرجان للطباعة – 1979 –مطابع سحر –جدة –ص . . 5

8 - من الذين تحدثوا عن هذا الكتاب : الدكتور حسن المنيعى ، وعبد الله شقرون ، وحسن البحراوى ، ومحمد مسكين، والدكتور عز الدين بونيت، والدكتور حميد تباتو.

9 – محمد الكغاط : مرتجلة فاس – ص . . 84-83

10 – المويلحى نقلا عن نازك سابابارد : الرحالون العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة – مؤسسة نوفل – بيروت – الطبعة الأولى – 1979 –ص. . 256

11 - أحمد موسى سالم: قصص القرآن فى مواجهة أدب الرواية والمسرح – دار الجيل –بيروت – - 1978ص . . 328

12 -عبد الله محمد بن الصديق – إزالة الالتباس عما أخطأ فيه كثير من الناس – دار مرجان للطباعة -1979 – مطابع سحر – جدة – ص . 40

13- شميسا للا- ما قبل البرولوج – مرقونة – ص: ب .

14- محمد الكغاط –المرتجلة الجديدة – ص . . 26

15- محمد الكغاط –المرتجلة الجديدة – ص.. 24

16- محمد الكغاط –المرتجلة الجديدة – ص . . 23

17 - محمد الكغاط –المرتجلة الجديدة – ص . . 28




د. يونس الوليدى

• فرقة نادى سموحة المسرحية بالإسكندرية قدمت الأسبوع الماضى العرض المسرحى مانشيتات.. تات.. تات" للمؤلف محمود الطوخى والمخرج أسامة عبد الوهاب.



● العالمية مناسبة لأولئك الذين يهتمون بأشكال التضامن الإنسانى العابر للقوميات من أجل الاختراق العالمى المتبادل بين الثقافات ومختلف الفنون خاصة وأن مفهوم العالمية يقوم على الاعتراف بالخصوصيات لأنها خصوصيات قائمة على الاختلاف.

النبش فى ذاكرة المسرح المغربى

عرف عن أجدادنا المغاربة أنهم قليلو الاعتناء بتاريخهم وتراث آبائهم وأجدادهم وبتراجم نابغيهم وأعلامهم، إلا فى حالات نادرة. وأشار إلى ذلك كثير من المؤرخين والباحثين القدماء وغيرهم، مثل ليفى بروفينصال فى كتابه (مؤرخو الشرفاء) والكتانى فى (سلوة الأنفاس) و العربى الفاسى فى (مرآة المحاسن) وعبد الله كنون فى مقدمة كتابه (النبوغ المغربى فى الأدب العربى) و غير هؤلاء ، و لقد أرجع البعض هذا التقصير " إلى فقدان التقاليد الأدبية " والآخر " إلى الابتعاد عن المباهاة التى تورث الغرور القاتل " إلخ ... والقليل الذى دون و اعتنى به لا يخرج فى مجمله عن حياة السلاطين و الأمراء و الحاشية من أصحاب المواقع و النفوذ قضاة وعساكر ، و كذا النوازل و الحروب إلخ ... و لا نجد للحياة الثقافية و الفكرية والفنية ذكرا . و إذا كنا قد استطعنا – على مضض منا –أن نتقبل مبررات هذا الإهمال أو اللامبالاة بالنسبة لأسلافنا فإنه من غير المعقول أن نتقبل ذلك فى زمن تعددت فيه وسائل التواصل و تيسرت حتى قالوا إن العالم فى عصرنا أصبح قرية صغيرة ، فالوصول إلى المعرفة اليوم لم يعد يتطلب كل ذلك الجهد بحثا عنها فى رفوف المكتبات الموزعة فى مختلف أنحاء المعمورة .. ولذا لا يمكن أن نتفهم اليوم هذا (الإصرار) القائم على التسليم بالموروث الجاهز و مباركته كحقيقة مطلقة غير قابلة للمراجعة أو للنقاش ، إن أول ما يصادفنا و نحن نقرأ تاريخ المسرح المغربى – و حتى العربى –كثرة المسلمات والبديهيات ، مما يفرز أسئلة تظل معلقة والجواب عنها مؤجل و الذى قد يأتى أو لا يأتى .. إنها عتمات لابد من تكريس الجهود لتبديدها .

إن تاريخنا المسرحى فى شكله الحالى هو الآن فى حاجة ماسة إلى مراجعة و إعادة ترتيب و تبويب ، لأن أغلبه كتب فى زمن كان محكوما بفتور التواصل الثقافى بين شعوب هذه الأمم و ظهور بعض الكشوفات الحديثة اليوم التى خلخلت ما كان يعرف بالثوابت و المسلمات، يتطلب الأمر يفرض أيضا هذه المراجعة تاريخ لمسرح مغربى / عربى حقيقى و حتى لا ننجرف نبقى مع عتمات المسرح المغربى

إضاءة أ: البداية المغيبة

لننطلق من حسن الظن و نفترض أن البداية قد تكون فعلا مجهولة ، و إذا لم يكن الأمر كذلك فهى مغيبة عن عمد مع سبق إصرار كما هو عند أهل القانون ، لقد اتفقوا –أو كادوا – على أن المسرح المغربى لم يحتفل بميلاده الأول إلا سنة 1923إثر توالى زيارات بعض الفرق المسرحية المصرية للمغرب (فرقة فاطمة رشدى ، فرقة محمد عز الدين ، الفرقة المختلطة ، فرقة نجيب الريحانى ، فرقة يوسف وهبى إلخ) ، و الذى يجب تصحيحه هو أن المسرح عرف فى المغرب فى فترة قديمة جدا و ذلك قبل دخول الإسلام إلى هذا البلد ، فلقد أثبتت عدة وثائق و مستندات أنه مورس لدى شعوب شمال إفريقيا قبل وجود الحضارة الرومانية على أرضهم ، فالمسرح البربرى الناطق و الراقص و الغنائى سابق على المسرح الرومانى فى بلاد المغرب العربى ، و من ألمع شخصيات هذا المسرح (بروتس) المزداد بمدينة طنجة 190 ق.م و المتوفى بروما سنة 150 ق.م و لازالت إلى يومنا هذا بعض آثاره المسرحية محفوظة . و شيد الرومان عددا كبيرا من المسارح والتى كان الأمازيغيون يمارسون فيها نشاطهم المسرحى ،كمسرح (قرطاج) بتونس و مسرح (تيمكاد) و (المدينة الجميلة) بالجزائر و فى المغرب مسرح (ليكسوس) بمدينة العرائش و مسرح (وليلى) و هى المدينة التى بناها يوبا الثانى (أغسطس) زوج كليوباترة الصغيرة ابنة كليوباترة ملكة مصر ... الكلام فى هذا طويل و السؤال لماذا لم يحظ هذا المسرح بالنسبة للدارسين والباحثين بالاهتمام الذى يستحقه ؟

إضاءة ب: نحن الآن و هنا

فى زمننا هذا و أيضا فى مكاننا هذا المحاصر بالماء من المحيط إلى الخليج هل لازلنا نسلم بأن سنة 1547هى أول سنة شاهد فيها الإنسان العربى شيئا اسمه المسرح.. بيننا و على أرضنا ؟ وبالتالى هل يكون فعلا ذلك التاجر اللبنانى مارون النقاش أول من أدخل هذا الفن الرفيع الجميل إلى العالم العربى ؟ قد تتعذر الإجابة لوجود شىء من عدم الاستسلام والاطمئنان. و لكن هنا كمعطيات كثيرة تحدد و تضبط بعض الملامح التى تؤشر على وجود حركة مسرحية سابقة لهذا التاريخ و هو ما يمكن أن يخلخل فينا شيئا لوجود إشارات تثبت غير ذلك ، و أول الإشارات و أقدمها تلك التى وصلتنا عن وجود ما يمكن أن نسميه حركة أو فعلا مسرحيا بالمفهوم المعاصر لكلمة المسرح بالمغرب تلك التى أوردها الباحث الموثق الإسبانى الكبير Rodolfo Gil Benumeya (ردولفو خيل بنوميا) فى كتابه (Marruecos Andaluzالمغرب الأندلسى) الصادر عن منشورات نيابة السكرتارية للثقافة الشعبية بمدريد سنة 1946ص 150و التى وردت فى إطار رصده لمختلف مظاهر الحياة المغربية الأندلسية (... إنه فى سنة 1670نزح إلى تطوان من مدينة غرناطة مجموعة من الموريسكيين الذين يتكلمون الإسبانية ، و كان من بينهم تلميذ غير مباشر للكاتب المسرحى (لوبى دى فيكا) و أسس مسرحا لتقديم (كوميديات باللغة الإسبانية ، لأن التطوانيين فى تلك الفترة كانوا يتكلمون الإسبانية لغاية القرن الثامن عشر حسب رواية كل المسافرين إلى المغرب فى هذا القرن ...و إذا صحت الإشارة فإن هذا الشاب الموريسكى المغربى الأندلسى يكون تاريخيا أول من أدخل المسرح إلى العالم العربى ، و تأسيسا على ذلك يكون المغاربة و أهل تطوان تحديدا أول من عرف المسرح بمفهومه الغربى قبل غيرهم فى العالم العربى ، أى قبل أن يحمله إليهم مارون النقاش (1847) بنحو مائة و سبعة و سبعين سنة ، و لكن فى غياب أدلة الإثبات كما يطلب أهل القانون فإن المعلومة بالرغم من أهميتها التاريخية فى مجال التوثيق المسرحى وطنيا و عربيا لا يمكن التسليم بها بسهولة و الاطمئنان إليها كليا لعدم وجود مصادر موثقة و معتمدة ، خصوصا أن الباحث أخطأ عندما أغفل ذكر مصدر المعلومة التى أوردها ، و فى نفس الوقت يقتضى البحث و الأمانة العلمية عدم استبعادها كليا فجهود الباحثين فى تاريخنا المسرحى لم تتوجه بعد إلى هذا الجانب و أعنى النبش فى ذاكرة المسرح المغربى و أصوله .

نحتاج إلى مراجعة وإعادة تبويب وترتيب



مسرح «الملكة إليزابيث» أقدم بناية مسرحية

إضاءة ج: قصة أول بناية مسرحية بالمغرب

إن أول بناية مسرحية شيدت على أرض مغربية يعود تاريخها إلى سنة 1860عند الاحتلال الإسبانى الأول لمدينة تطوان حيث شيد الإسبانيون من خشب أول و أكبر بناية مسرحية بالمغرب (مسرح الملكة إليزابيث الثانية) وعلى خشبة هذا المسرح قدمت أقوى العروض المسرحية و الاستعراضية الإسبانية - أحصينا أكثر من مائة عرض - و لقد تزامن تشييد هذه البناية مع صدور جريدة تابعة لقيادة الجيش الإسبانى هىEl Noticiero de Tetuanمخبر تطوان ومن حسن حظنا أن يكون مديرها Francisco Salazar (فرانسيسكو سلا زار) رجلا مهتما بالمسرح، بل كاتبا مسرحيا، فتتبع بدقة كل مراحل البناء و التجهيز و تفاصيل العروض المقدمة و نوعية الجمهور المواكب بما فى ذلك أسماء لشخصيات مغربية رسمية و غير رسمية .

إضاءة د: فى البدء كان المسرح

والإشارة الثالثة هى أيضا تثبت أن المسرح المعاصر دخل المغرب قبل 1923 كما ذهب إلى ذلك جل الباحثين فى المسرح المغربى ، فهى إشارة موثقة أيضا إذ ذكر المبشر الإسبانى الباحثAntonio Ramos Espinosaأنطونيو راموس اسبنوسا) فى كتابه القيم Perlas Negra (الجواهر السوداء) والذى هو عبارة عن مذكرات شخصية طبع فى مجلدين بمدينة سبتة المغربية السليبة سنة 1905 –قبل عقد الحماية بسبع سنوات –يذكر فيه أنه أسس فرقة مسرحية شبابية من إسبانيى سبتة و مغاربة مدشر البيوت من قبيلة أنجرة المتاخمة لسبتة –أحواز تطوان - كانت تقدم عروضا مسرحية باللغتين وعادة ما كانت تيمة العروض التى تقدم فى سبتة تدعو إلى تذكير الأسبان بوصية الملكة إليزابيث الأولى و ذلك بضرورة رفع الصليب على أرض إفريقيا ، أما العروض المقدمة فى المغرب فتتمحور حول حسن الجوار وتعايش الديانات إلخ.

هذه أول الإشارات وأهمها مؤكدة و مدققة عن وجود حركة مسرحية سابقة بتطوان، قد يقال إنه مسرح الآخر، ولكنه على أرض مغربية، و بحكم انفتاحه على كل الساكنة فإن عامة أهل تطوان يكونون قد سمعوا و شاهدوا شيئا اسمه المسرح والمسرحية والخشبة والممثل وغير ذلك من الأبجديات فى وقت جد مبكر بالنسبة لغيرهم من المغاربة، فلماذا نغفل هذه الحقيقة.

إضاءة هـ: المسرح على عهد الحماية

بعد سنة واحدة من عقد الحماية شيد الإسبانيون بمدينة طنجة مسرح سرفانطيس (913)1ويعد تحفة فنية رائعة (وهو الآن بناية مهجورة مهملة) وبعد سنة واحدة (1914)شيد بتطوان (مسرح الملكة فيكتوريا) و كان لهما الفضل الكبير فى إذكاء جذوة المسرح فى شمال المغرب. Teatro Riena Vic-toria (مسرح الملكة فيكتوريا) أو (مسرح المصلى) كما يطيب لأهل تطوان أن يسموه و الذى أصبح يحمل اسم Teatro Nci-onal (المسرح الوطنى) فى إثر سقوط الملكية بإسبانيا، و يعد هذا المسرح و(مسرح سرفانطيس) من أقدم البنايات المسرحية المشيدة و القائمة إلى الآن بالمغرب، و بتوفر هذا الفضاء وفضاءات أخرى أحدث ستعرف مدينة تطوان حركة مسرحية لافتة تجلت فى زيارة عشرات الفرق المسرحية الكبيرة من إسبانيا وأمريكا اللاتينية عملت على نشر الوعى المسرحى و حثت الشباب المغربى المتعلم و المدارس الوطنية الحرة على تكوين الفرق و الجمعيات المسرحية و أيضا استقدام فرق مسرحية عربية كـ (جوق النهضة العربية) المصرية للشيخ محمد عز الدين التى قدمت على خشبته بتاريخ 4غشت 1923مسرحية (الخليفة هارون الرشيد مع خليفة الصياد و ما وقع بينهم مع قوت القلوب). والمؤسف أن لا أحد على الإطلاق من الدارسين والباحثين فى المسرح المغربى و تاريخه أشار إلى الدور الذى لعبه هذا المسرح و لا لعرض و زيارة (جوق النهضة العربية) لمدينة تطوان.

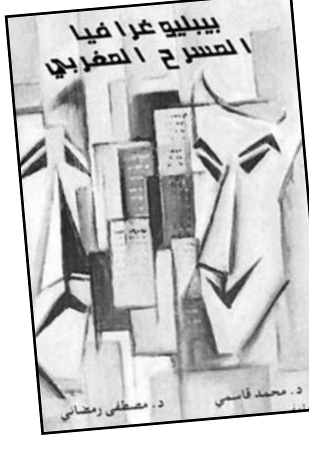


د. رضوان احدادو



• الممارسة المسرحية هى ممارسة اجتماعية تطرح مثل هذه القضايا والتى تأتى بجمالية بناء العرض ومؤثثاته حتى لو تكلف الأمر بعرض فى الهواء الطلق أو بفناء بعض الرياضات أو الدور مع اتخاذ كل ما يلزم من أدوات التنكر وتحديد الشخصيات المؤدية فيه.

النقد المسرحى بالمغرب الواقع والرهانات



من الواضح أن الخطاب النقدى فى المسرح المغربى بدأ يعرف تحولا نوعيا مهما فى السنوات الأخيرة، بالرغم من التقهقر الذى عرفه على مستوى الكم. ويرجع هذا التقهقر الكمى إلى أسباب رئيسية نجملها فيما يلى:

1 - **اختفاء المهرجان الوطنى لمسرح الهواة**: فمن المعروف أنه فى أحضان هذا المهرجان، برز أهم الكتاب والمخرجين والممثلين والتقنيين، وطبعا "النقاد" أو ما يمكن أن نطلق عليهم هذه الصفة إجرائيا، لأن أغلب ما كانوا يقومون به هو بمثابة متابعات صحفية متسرعة. ولكن مع ذلك برزت من خلالها، أسماء صار لها وزنها فى مجال الدراسات والأبحاث المسرحية فيما بعد. فمن المؤكد أن المهرجان الوطنى لمسرح الهواة كان يحفز المهتمين على إبداء آرائهم وانطباعاتهم فيما يخص العروض المسرحية التى كانت تعرض. وكأن هذا المهرجان كان وسيلة للتدريب على آليات الكتابة بشتى مظاهرها، ومنها النقد أو المتابعة أو التغطية الصحفية الخ... فالمهم أنه من خلال ذلك الكم، كنا نتعرف إلى صورة مسرحنا عبر تعدد الأقلام واختلاف الرؤى والتوجهات، ولو فى غياب الوعى النقدى، وضعف أدوات النقد وإجراءات التحليل وما تقتضيه من عملية تفتيت عناصر العرض المسرحى وخلفياتها الجمالية طبعا، مادامت الخلفيات الفكرية كانت هى المهيمنة دوما...

2 - **اختفاء اللقاءات المسرحية**: ولا يخفى على أحد الدور الهام الذى اضطلعت به هذه اللقاءات فى تفعيل الحركة المسرحية الوطنية، بما فيها طبعا المتابعات النقدية التى كانت تعج بها الصحف الوطنية. وما يقال عن المهرجان الوطنى لمسرح الهواة، يقال أيضا عن هذه اللقاءات التى كان أفولها من الأسباب التى ساهمت فى تقهقر النقد المسرحى على مستوى الكم.

3 - **غياب النقلة أو ما يسميه الإخوة المتفرنسون**: La Relève فحين صمتت الأقلام التى كانت تتكفل بالمتابعة النقدية أو الصحفية للأعمال المسرحية، لم تخلف من يحمل المشعل بعدها بسبب انعدام حلقة الوصل بين السابق واللاحق. فهذا اللاحق لم يجد أمامه المناسبة الفنية التى تبرز طاقاته فى مجال المتابعة النقدية، ذلك بأن غياب المهرجانات واللقاءات المسرحية حال دون ذلك، لأن مثل تلك المناسبات كانت تشكل نقط إشعاع على المستوى الإبداعى والنقدى معا؛ وكانت تبرز المواهب وتصقلها وتعودها على المواجهة والفعل ورد الفعل: أى كانت مناسبات للتعلم والتدرب على التسلح بآليات الإبداع والنقد معا.

4 - **العامل السوسيو- اقتصادى**: وهو أمر لا يخص المسرح وحده، وإنما هو أمر مس نواحى الحياة كافة فى المجتمع المغربى. ولعل الظروف المناخية ساهمت بدورها فى تأزيم الوضع، حتى صار المواطن يعيش اختناقا اقتصاديا واجتماعيا انعكس على جل مناحى حياته. وقد انعكس هذا الاختناق على المجال الثقافى عامة، فصرنا نلاحظ انصراف المهتمين عن أمور الثقافة وانشغالهم بأمور الحياة التى باتت تدق ناقوس الخطر. وهكذا تقلصت نسبة الإقبال على اقتناء الكتاب، ومشاهدة العروض المسرحية، والسفر من أجل حضور مهرجان أو لقاء أو تظاهرة ثقافية الخ... وكان من نتائج ذلك أن انصرف كثير من هؤلاء المهتمين عن كتابة متابعاتهم أو انتقاداتهم لبعض الأعمال المسرحية التى تعرض، إلى الانشغال بأمور حياتهم الخاصة: أمور المعيشة طبعا...

5 - **المركزية**: وهى مسألة تتعلق بتمركز العروض المسرحية المسماة "احترافية" فى بعض المدن المركزية كالرباط والدار البيضاء، الشىء الذى يحرم فئات عريضة من المهتمين من مشاهدتها مباشرة على الخشبة. ومن ثم تغيب المتابعة النقدية التى تعكس تعدد الآراء واختلاف وجهات النظر، بعيدا عن "المتابعات" التى تحركها دوافع بعيدة عن النقد كما يعرف الجميع، بغض النظر عن أهداف تلك المتابعات، وأحكامها، والنتائج المتوصل إليها.

6 - **غياب الثقافة المسرحية**: فنقد المسرح يقتضى التوفر على آليات الاشتغال على كل مكونات العرض المسرحى. وهذا أمر نفتقده فى نقدنا المسرحى إلا فى حالات استثنائية. فكثير مما يكتب لا علاقة له بالنقد المسرحى، لأنه ينظر إلى العرض المسرحى من رؤية أحادية تتمركز حول الكلام المتلفظ به، وما عداه يحسب فى عداد النص الغائب. لهذا نجد فراغا واضحا فى مستويات الإبداع الجمالية والفكرية الأخرى المكونة للعمل المسرحى، من سينوغرافيا، وإضاءة، وموسيقى، ولغة الجسد الخ... ويعزى هذا الأمر إلى كون جل الذين يكتبون عن المسرح لم يمارسوا المسرح إلا عبر المشاهدة، وهو أمر لا يكفى وحده لخلق ناقد مسرحى ذلك بأن المسألة تتطلب خبرة ميدانية، ناهيك عن الموهبة وما تتطلبه من خيال، وسعة نظر، وقدرة على التحليل والتأويل والاستنتاج. فلا يكفى أن تدرس مدارس الإخراج والتشخيص أو تاريخ المسرح وأعلامه، وما إلى ذلك لتكون ناقدا مسرحيا. كما انه لا يكفى أن تدمن مشاهدة العروض المسرحية لتكون بالفعل قادرا على نقد العرض المسرحى. صحيح أن إدمان المشاهدة قد تجعل منك ذواقة، ولكن هذا غير كاف وحده، إذ لابد من الثقافة المسرحية النظرية والخبرة الميدانية معا حتى نتحدث عن العرض المسرحى وعوالمه المختلفة انطلاقا من تجربة ومعايشة للعمل المسرحى.

7 - **دور التلفزة**: ولا يخفى على أحد الدور الذى يمكن أن يلعبه التلفزيون فى

مشكلتنا فى تمركز العروض الافتراضية فى بعض المدن المركزية



كثير مما يكتب عن عروضنا لا علاقة له بالنقد المسرحى



ترويج الأعمال المسرحية وتقريبها من كل الفئات الشعبية، بعيدا عن سلطة الشباك، والحتمية الجغرافية التى تفرض تمركز العروض فى بعض المدن الكبرى كما قلنا. فالتلفزة هى الوسيط المباشر بين الإبداع والجمهور. ولكن تلفزتنا لا تقوم بهذه المهمة: مهمة الوساطة إلا نادرا، الشىء الذى يحول دون رواج الإبداع المسرحى المغربى. ومن ثم غياب المتابعة النقدية للأعمال المسرحية بشكل متواتر.

8 - **ضحالة الإبداعية فى العروض المسرحية**: وهى سمة صرنا نلمسها – للأسف – فى كثير من الأعمال المسرحية التى شاهدناها. ومرد ذلك إلى تهافت كثير من المسرحيين على الإنتاج المتسرع، رغبة منهم فى الربح السريع ولو على حساب أخلاق الفن وأهدافه النبيلة. فقد صارت الأهداف التجارية هى الغاية التى تحرك الإنتاج وتحدد معالمه الفكرية والفنية. وبذلك غابت بعض السمات التى كانت تميز المسرح المغربى منذ نشأته الأولى، ومن بينها طبعا التجريبية وما تقتضيها من اجتهاد وبحث ومعاناة... فضلا عن الأهداف الفكرية التى جعلت المسرح فى المغرب دوما مسرح نضال ومواقف، مسرحا سياسيا وإيديولوجيا، مسرحا له بعده الإشعاعى على المستوى الفكرى والجمالى وطنيا وقوميا... أما اليوم فصار مسرحنا –للأسف مرة أخرى – حين يعرض فى بعض التظاهرات العربية عرضة للنقد والسخرية. ولا أدل على ذلك من مغادرة الجمهور لقاعة العرض أثناء مشاهدة العروض المسرحية المغربية التى أوفدتها الوزارة الوصية لتمثيل المغرب فى بعض المهرجانات المسرحية. كما حدث فى العراق وقرطاج ومهرجان المسرح التجريبى بالقاهرة. ومرد ذلك إلى المحسوبية فى اختيار العروض بعيدا عن المعيار الموضوعى الذى يقتضى مراعاة الجودة لا غير، بغض النظر عن حجم الأسماء، أو تاريخها، أو عن العلاقات الخاصة كيفما نوعها...

وبعيدا عن هذه العروض المسرحية التى عملت وسائل الإعلام على تضخيمها أكثر من اللازم، هناك عروض كثيرة جادة استطاعت أن تحافظ على تلك القيم الفكرية والجمالية التى ميزت المسرح المغربى لسنوات طوال. لكن هذه العروض ظلت مغيبة، إما لبعدها عن المركز، وإما لضيق علاقات أصحابها مما يحول دون تمكينها من رؤية نور الإشعاع فى التلفزة، أو فى تمثيل المغرب خارج الوطن – أو حتى إعلاميا داخل الوطن... وهذا حال كثير من الفرق المسرحية الموجودة فى مدن أريد لها أن تكون هى الهامش رغما عنها.

وعليه، فإذا كانت تلك الأعمال المسرحية "الكبرى" لا تقدم ما يغرى الناقد على استجلاء مظاهر الإبداع فيها، فإن هذا الناقد أو المتتبع يفضل أن يسكت بدل الحديث عنها، لأن مجرد الإشارة إلى مثل تلك العروض – ولو بالتقليل من قيمتها- يعد بمثابة دعاية لها: أى هو توريط وإغراء من أجل مشاهدتها. إن العرض المسرحى الجيد يفرض على الناقد إجهاد إحساسه وعقله لإبراز مواطن الإبداع فى كل مكوناته الفكرية والجمالية. فبالقدر الذى يجتهد المبدع فى عمله، سواء أكان مؤلفا أم مخرجا أم تقنيا أم ممثلا، نجد الناقد يجتهد أكثر حتى يتمكن من الإحاطة بذلك الاجتهاد وبتلك الإبداعية. هذه بعض الأسباب التى عملت على تقهقر النقد المسرحى على مستوى الكم فى المغرب. أما على المستوى النوعى، فإن الكتابات النقدية التى عرفتها الساحة الفنية فى السنوات الأخيرة تبرهن على تحول واضح فى الرؤية النقدية عامة عند النقاد والدارسين المسرحيين. فجل هذه الدراسات بات يتسلح بما سميناه بالثقافة المسرحية، أى أنهم انتبهوا إلى أن النقد المسرحى جنس نقدى خاص، لأنه يشتغل على جنس فنى خاص كذلك له آلياته ومكوناته التى تميزه عن باقى الأجناس الأدبية والفنية الأخرى. وبهذا صار هؤلاء النقاد ينظرون إلى العمل المسرحى باعتباره فرجة شاملة يتداخل فيها ما هو سمعى بما هو بصرى بما هو حركى. فلم يعد النص المسرحى يمثل سلطة وحدة على الناقد، ولم يعد هذا الناقد يبحث عن اللغة الملفوظة، وإنما صار يقرأ هذا النص المتعدد من خلال ذلك التعدد اللغوى الذى تؤثثه لغة السينوغرافيا، والإكسسوار، والديكور، والجسد، والإضاءة، والتمويج، وما إلى ذلك مما يتوسل به المخرج فى تأثيث الفرجة المسرحية عبر المنطوق والصامت والمرئى، وكل ما يشكل علامة أو علامات فوق الخشبة. ولاشك أنه إلى جانب هذا الوعى الجديد بكيفية التعامل مع العرض المسرحى، نلاحظ انخراط هؤلاء النقاد فى ممارسة العملية المسرحية: كتابة أو إخراج أو تشخيصا أو إشرافا مباشرا على الفرقة أو الجمعية. وهى أمور تقرب المسافة بين الناقد والإبداع، وهموم المبدع ومراحل إنجاز العمل. كما تمكنه من اكتساب خبرة التعامل مع مصطلحات التقنية المسرحية، وكذا آليات الاشتغال عليها أو توظيفها، والإمكانيات الجمالية والفكرية التى قد توفرها، إلى غير ذلك مما يسعف الناقد فى استجلاء عالم الفرجة المسرحية عامة، بما فيها إشكالية التلقى نفسها.

ويبدو أن التوسل ببعض المناهج الحديثة وما توفره للناقد المسرحى من آليات الاشتغال، ساهم بدوره فى الوعى النقدى الجديد. فكثير من هؤلاء النقاد اطلعوا على المنهج السيميائى، ووقفوا على الإمكانيات الإجرائية التى يوفرها لهم للتعامل مع العرض المسرحى، بعيدا عن سلطة النص المسرحى وحده. وكان من نتائج ذلك أن برزت كتابات مهمة تنحو هذا المنحى، وإن كانت لم تتجاوز حدود ما هو نظرى إلا فى حالات نادرة. ولكن هذه البداية تؤكد مع ذلك أن بوادر النقد التطبيقى عبر هذه المناهج ومن خلال ذلك الوعى الجديد، بدأت تعلن نفسها كما نلمس ذلك فى بعض الأبحاث التى فضلت الحديث عن العرض المسرحى، بعدما كان الحديث منصبا على النص المسرحى من قبل. حتى تحول كثير من الكتابات النقدية إلى محاكمات أيديولوجية للمؤلف بصفته المسؤول الأول عن الحمولة الفكرية لخطاب العرض المسرحى، ذلك بأن النقاد كانوا يختزلون كل مكوناته فى مضمونه فقط، وكأن ما عداه من المكونات الأساسية الأخرى لا أهمية لها، أو لا مسؤولية لها فى إبراز تلك الحمولة الفكرية أو تحديد قيمتها الجمالية.

ومع ذلك كله، نؤكد أن الثقافة المسرحية بالمغرب عامة – بما فيها الإبداع والنقد والهيكلة- تعيش مرحلة مخاض، لاشك أن نتائجه ستظهر لاحقا، خصوصا مع المستجدات التى بدأت تعرفها الساحة المسرحية الوطنية، بدءا بتنظيم مهنة المسرح، ومسألة الدعم المسرحى، والتفكير فى تأسيس فرق مسرحية جهوية، طبعا وتجديد دماء مسرح الهواة الذى كان دوما مجالا للتجريب والابتكار والنضال... ذلك هو واقع النقد المسرحى بالمغرب، وتلك هى رهاناته كما نتصورها.



د. مصطفى رمضانى

• بمناسبة الاحتفال بعيد المنيا القومى ينظم فرع ثقافة المنيا حاليا مسابقة بحثية للشباب والعمال.

• وهناك خصيصة أخرى تنضاف لمحلية المسرح المغربى وتتجلى فى الأداء الجسدى(الممثل) وتعامله مع المكان الذى تجرى فيه هذه الممارسة وهذه الخصيصة تتجلى فى خفة الحركة وتلقائية الأداء التعبيرى نظرا لامتلاك المؤدين هذه التلقائية المكتسبة من جراء ما تعودوا عليه فى أداء طقوس الفرجة المسرحية.



الاحتفالية

بين وجود المسرح ومسرح الوجود

مظاهر الاحتفالية يظهرها الجسد وتستعرضها حركته وفعله وانفعاله



عنترة فى المرايا المكسرة للكاتب عبد الكريم برشيد الاحتفالية هى تيار مسرحى، ظهر بالمغرب فى أواسط السبعينيات من القرن الماضى، وكان ظهوره وسط المهرجان الوطنى لمسرح الهواة، وفى هذه الورقة تعريف أولى وأساسى بالاحتفال والاحتفالية.

فى هذه الاحتفالية المسرحية شىء كثير من الغموض ومن الالتباس، ومن مكر الكلمات ومن سحرها، وهى اليوم تخفى أكثر مما تظهر، وقد يكون اسمها مضللا، لأن الاحتفال يحيل على الفرح والعيد، ويكون له ارتباط بالرقص والغناء وبالطرب وبالانتشاء، ويخطئ من يظن هذا الظن، وكل من يقرأ عنوان الاحتفالية الخارجى، ولا يقرأ مضمونها الداخلى، وكل من يبقى عند حدود المعنى المعجمى لكلمة الاحتفال، ولا يتجاوزه إلى المعنى الفلسفى العميق والدقيق.

روح الاحتفالية

إن الأساس فى فعل الاحتفال دائما - أى احتفال - أنه روح قبل كل شىء، ولهذه الروح الخفيةمظاهر احتفالية يظهرها الجسد، وتستعرضها حركته وفعله وانفعاله، وتخبر بها تعبيراته المختلفة والمتنوعة، وتكتبها الأزياء بألوانها وأشكالها، وتؤطرها الأصوات والأضواء والألحان والأنغام المعبرة عن الحالة وعن الموقف، ولهذا إذن، كان من الضرورى، ومن المنطقى قراءة هذا الفعل الاحتفالى، انطلاقا أولا من منطلقه الأساس، والذى هو الحالة الشعورية، والتى قد تكون فرحا، أو تكون حزنا، وتكون طربا أو تكون غضبا، وتكون انتشاء أو تكون عربدة، وعندما نقبض على كل هذه الحالات الطائرة، ونستطيع أن نحولها إلى كلمات، وإلى عبارات، وإلى صور، وإلى مواقف، وإلى إشارات، وإلى إيماءات، وإلى رموز مادية محسوسة، فى ذلك الوقت فقط، نكون قد أدركنا اللحظة الاحتفالية الحقيقية، وأصبح من حق فننا التعبيرى أن يكون احتفاليا أيضا، وأن تكون احتفاليته حقيقية وصادقة، وألا تكون مجرد استعراض فلكلورى للأهازيج الشعبية وللأزياء وللرقص ..



أكبر من المسرح لكنها أصغر مسرح فى الوجود حيث يسع كل الناس والأمكنة والأزمنة



إن الاحتفال - فى معناه الحقيقى - هو أساسا رؤية للوجود، وهو موقف حيوى له معناه ومغزاه بكل تأكيد، وأيضا، له وظائفه الوجودية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والذهنية والعلاجية التى يقوم بها، هو موقف من الذات أولا، ومن الآخر بعد ذلك، ومن الطبيعة، ومن الثقافة، ومن التاريخ، ومن الجغرافيا، ومن سلطة الزمن، ومن حركية الأشياء فيه، وهو انفعال وجودى بما يحدث، وبما لا يحدث أيضا، وبما كان ينبغى أن يحدث، وبهذا فقد أمكن أن نقول ما يلى، إن الاحتفال هو المعادل الموضوعى للحياة - كل الحياة - وذلك فى حيويتها وفى حركيتها، وفى تحولاتها، وفى مظاهر النشوء والارتقاء والموت فيها. هذا الاحتفال/ الحياة، هو أساسا طاقة.. طاقة محركة ومغيرة ومجددة، وهل يكون العيد والاحتفال إلا عندما يتحقق الجديد فى الطبيعة، ويتحقق الجديد فى الأيام، ويتحقق الجديد فى الإحساس بالوجود، وباللحظة الوجودية؟

بهذا المعنى إذن، تكون الاحتفالية أكبر من المسرح / الفن، ولكنها - فى المقابل - أصغر من مسرح الوجود، والذى يسع كل الناس، ويسع كل الأزمان، ويسع كل الأمكنة، ويسع كل القضايا الوجودية والاجتماعية والسياسية والفكرية المختلفة، ويظهر أن الفنانة الكبيرة سميحة أيوب لم تفهم الاحتفالية بهذا النحو، والتبس عليها التيار الاحتفالى بالتيار التأصيلى، والذى عاشته فى الستينيات من القرن الماضى مع يوسف إدريس وسعد الدين وهبة وألفريد فرج وتوفيق الحكيم وفاروق خورشيد وكرم مطاوع وسعد أردش وغيرهم. لقد كان ذلك التيار مرتبطا بلحظته التاريخية، وكان معبرا عن نزعة قومية ظاهرة، وقد تجلت فى الدعوة إلى التأصيل، وقد كان البحث عن الهوية فى المسرح مقتصرا على الشكل المسرحى وحده، ولقد جاءت تجارب تلك الفترة التاريخية استجابة للمد التأصيلى، وبذلك اشتغلت كثيرا على سؤال الوجود، وعلى سؤال الهوية، وعلى سؤال الصيغة المسرحية، وحاولت أن تعرب المسرح العربى، وأن تعطيه هويته المتميزة، ولقد جاء ذلك اقتناعا منها بأن أصل المسرح العربى يوجد فى الماضى، وبهذا كان ضروريا أن تلتفت إلى الخلف، وأن تمارس فعل الحفر والنبش فى التراث وفى التاريخ، وأن تعيد قراءة الأشكال الشعبية المختلفة، والتى قد يكون بها حوار، أو لعب، أو محاكاة، أو تقليد، أو تنكر، أو إيهام، والتى يمكن مقاربتها فى ضوء المسرح الحديث، من هذا الباب إذن، كان الدخول إلى الراوية الشعبى، وإلى الحكواتى، وإلى المداح، والتعازى الشيعية، وإلى خيال الظل، وإلى القره قوز، وإلى المقامات، وإلى الفداوى، وإلى لقوال، وإلى الحلقة، وإلى البساط، وإلى سلطان الطلبة، وإلى عبيدات الرمى، وإلى سيدى الكتفى، وتحول هذا البحث عن الشكل المسرحى إلى قضية، وكان ذلك على حساب البحث عن لغة مسرحية متكاملة؛ لغة يتفاعل فيها الشكل والمضمون، ويكون الاحتفال المسرحى مظهرا لمنظومة فكرية حقيقية، وهذا ما جاءت الاحتفالية لتقوم به، أى أن تبدأ أولا بإيجاد فلسفة جديدة للمسرح العربى، وانطلاقا منها، يمكن أن تجد الشكل الفنى المناسب بعد ذلك.



الثورة الفكرية

لقد ظهرت الاحتفالية فى أواسط السبعينيات من القرن الماضى، وكان ذلك فى أعقاب النكسة الحزيرانية لسنة 1967ولهذا كانت ثورة فكرية قبل كل شىء، ثورة أملتها هزة وجودية وتاريخية قوية وعنيفة، وذلك قبل أن تكون لعبا بالأشكال، أو محاولة عبثية للبحث عن التميز والتفرد، ولم تهتم بالتمييز بين الحاضر والماضى، ولم تقطع بين النحن والآخر، ولم تتخذ من الأشكال الاحتفالية الشعبية دليلا على وجود المسرح العربى فى الماضى، وركزت على الحوار قبل كل شىء؛ حوار الحوارات، وحوار اللغات، وحوار الأجناس الأدبية والفنية، وحوار الأفكار، وحوار الأمكنة والأزمنة، وبهذا كان التيار الاحتفالى أكثر عمقا، وأكثر شمولا، وأكثر انغراسا فى اللحظة التاريخية، وأكثر قربا من الفن والحياة معا، وأكثر قربا من الحقول المعرفية المختلفة، والتى جعلها أساسا لفلسفته وفكره، ولإبداعاته المجددة، سواء فى الكتابة الدرامية أو فى الإخراج أو فى التمثيل أو فى تأثيث الفضاء المسرحى.

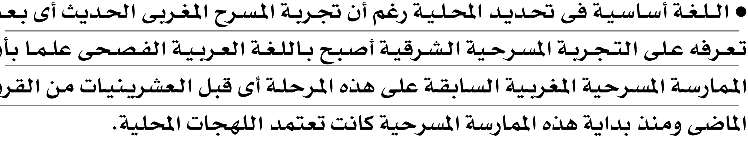
وعندما نتحدث عن الاحتفالية، فإننا نجد أن المسرح يشكل عمودها الفقرى، وتمثل الإبداعات المسرحية - كتابة وإنجازا - أهم وأخطر تجليات هذه الاحتفالية، ولهذا المسرح طبيعته الخاصة، وله بصماته المميزة، وله إضافاته المعرفية والجمالية، تماما كما أن له كتابته الدرامية الجديدة والمتجددة، ولهذه الكتابة شكلها ومضمونها، ولها فنياتها وتقنياتها، ولها شكلها الجمالى وعمقها الفكرى والفلسفى، ولها حسها الواقعى وحدسها الصوفى، ولها شخصياتها التى يتقاطع فيها التاريخ والواقع، ويتحاور فيها المحسوس والمتخيل، ويتعايش فيها الكائن والممكن والمحال، ولها لغتها الإبداعية المميزة، والتى هى لغة شعرية أو شاعرية، ولها أحداثها الغريبة والعجيبة، والتى لا تكرر الواقع، ولكنها تعيد صياغته وتركيبه بشكل آخر مختلف، وهى أحداث مفتوحة على كل الاحتمالات، وعلى كل المفاجآت، وهى منسابة ومتدفقة فى حركيتها الدائمة، تماما كما هو الماء والهواء، وهى بهذا لا يمكن أن تقف عند أى حد معين، ولا يمكن أن تنتهى نهاية مغلقة، ولهذه الكتابات المسرحية أيضا، عناوينها المثيرة والمدهشة والمستفزة، ولها فضاءاتها السحرية، ولها أجواؤها العيدية والاحتفالية والطقوسية الغنية والباذخة، ولها أسئلتها الجريئة والحارقة، ولها مسائلها الوجودية والاجتماعية والسياسية والفلسفية الكونية.

الاختلاف والمغايرة

هذا المسرح الاحتفالى أيضا، له إخراجه المختلف والمغاير، والذى يقوم على أساس من الشمولية والتكامل،



• د. أحمد مجاهد رئيس هيئة قصور الثقافة أصدر قراراً بتولى صبرى أحمد سعيد تسيير أعمال الإدارة العامة لثقافة القاهرة.


● اللغة أساسية فى تحديد المحلية رغم أن تجربة المسرح المغربى الحديث أى بعد تعرفه على التجربة المسرحية الشرقية أصبح باللغة العربية الفصحى علما بأن الممارسة المسرحية المغربية السابقة على هذه المرحلة أى قبل العشرينيات من القرن الماضى ومنذ بداية هذه الممارسة المسرحية كانت تعتمد اللهجات المحلية.



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 85 — 23 من فبراير 2009



نقدها يقوم على العقل والقلب معا بعيداً عن النقد المدرسى المكرور

السؤال عن معنى الاحتفالية وجدواها وحدودها لم يتوقف حتى الآن





د. عبد الكريم برشيد

وعلى أساس الحوار الداخلى بين الأجناس الأدبية والفنية، وبين الحقول المعرفية المتعايشة، وبين كل الصناعات المختلفة والمتنوعة، وكل ذلك، من أجل إحياء لحظة مسرحية شاملة وغنية؛ لحظة عيدية تمتاز بغناها الجوانى والبرانى معا، ابتداء من غنى متخيلها، ومن غناها الفكرى، وانتهاء إلى غنى أصواتها، وغنى أضوائها، وغنى أشكالها، وغنى حركاتها، وغنى أزيائها، وغنى كلماتها وعباراتها ، وغنى التعبيرات الجسدية والروحية فيها ، وفى هذا الإخراج الاحتفالى يتم كل شىء على المكشوف، وتكون كل الحركات وكل السكنات وكل التعبيرات حية؛ ابتداء من الموسيقى الآنية، ومن الغناء الحى، ومن الأداء المباشر، والتى تتمرد كلها على التسجيلات الصوتية الخارجية، وانتهاء بتغيير الملابس، وبتبادل الأدوار أمام الجمهور، وذلك من غير الهروب إلى الكواليس، والتى ليس لها وجود فى المسرحية الاحتفالية، تماما كما هو الشأن بالنسبة للستارات التى لا معنى لها فى التلاقى الاحتفالى، والذى هو لحظة للكشف والمكاشفة، ولحظة للبوح، ولحظة للتعرى أمام الذات وأمام الآخرين.

وفى هذا المسرح الاحتفالى أداء مسرحى لا نسميه تمثيلا، وذلك لأن التمثيل ـ فى معناه المدرسى ـ لا يفيد الصدق المطلوب فى التعييد المسرحى الحقيقى، ولهذا فقد كان ضروريا أن تكون للمسرح الاحتفالى منهجيته الخاصة، وأن يعتمد الأداء المسرحى فى هذه المنهجية على الصدق ، وعلى الشفافية، وعلى التلقائية، وعلى اجتناب تكرار شخصيات الواقع، كما هى فى الواقع، لأن المطلوب هو تركيب شخصيات جديدة، لواقع جديد، تكون مهمتها أن تعيش فى هذا الكون المسرحى الجديد، وذلك بشكل جديد، وبإحساس جديد، وبفعل وانفعال جديدين أيضا .

ويمكن أن نبحث عن العناصر الاحتفالية فى الأزياء أيضا، وفى الإكسسوارات التى تصبح لها وظائف جديدة، وفى الإضاءة ، وفى الغناء، وفى الإنشاد الدينى، وفى التراتيل الصوفية، وفى طبيعة المكان المسرحى، والذى لا تشترط الاحتفالية أن يكون مسرحا ، وأن يكون هذا المسرح بناية، وأن تكون لهذه البناية كل مقومات المسرح الإيطالى العمرانية والهندسية، لأن الأساس، فى التلاقى الاحتفالى، هو فعل الاحتفال، وهو الإنسان المحتفل ، وهو الحالة التى تصاحب هذا الاحتفال، وهو القضية العامة والمقتسمة التى يتضمنها، وهو المناخ العام الذى يلف كل المحتفلين .

النقد الاحتفالى

إن هذه الاحتفالية إذن، وبخلاف ما قد يظن البعض، لا تكتفى بأن تقترح شكلا تعبيريا فى المسرح، وأن تقف عند ذلك، ولكنها تتجاوز هذا إلى اقتراح مؤسسة مسرحية متكاملة؛ مؤسسة قريبة من الحياة ومن الأحياء، وقريبة من الناس ومن قضايا الناس ، وأهم شروط هذه المؤسسة ألا تكون إطارا بيروقراطيا، وألا تكون تابعة للإدارة وللسلطة الحكومية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ألا تكون شركة، وألا تكون تابعة للسلطة المالية، فتضيع منها هويتها، وتخسر حريتها، وتفرط فى حقيقتها، وتصبح ـ بعد ذلك ـ مؤسسة للإعلان التجارى والإشهارى، فيصبح المبدع فيها عبدا للشباك، وذلك بدل أن يكون حرا ومستقلا .

إن المؤسسة الاحتفالية ليست فرقة، وليست تعاونية، وليست شركة، وليست مرفقا إداريا، ولكنها أسرة قبل كل شىء، أسرة فنية للإبداع الفكرى والأدبى والفنى، الشىء الذى يجعل الكل يلتف حول فكرة واحدة، أو حول قناعة واحدة، ويسعى لتحقيق تصور نظرى له شق مهنى متعلق بالمسرح، وشق فكرى متعلق بمستقبل المجتمع، وبمستقبل الإنسان والإنسانية ، وفى هذه المؤسسة الحرة، يكون المبدع سيد نفسه، ويكون مالك فنه، ولا يكون مجرد موظف، كما فى مسرح الدولة، أو يكون مجرد أجير، كما فى المسرح التجارى.

ولهذه الاحتفالية نقدها المسرحى أيضا، وهو نقد يقوم على العقل والقلب معا، وهو فكر وفن فى نفس الآن، وهو إبداع يحاور الإبداع، وهو اجتهاد يكمل الاجتهاد الفنى، ويضيف إليه من رؤيته ومن لمساته الفنية الشىء الكثير، وهو بهذا نقد آخر مختلف، وهو غير النقد المدرسى المعروف والمألوف، وغير النقد الإيديولوجى المنفعل، وغير النقد الانطباعى البسيط والساذج، والذى هو مجرد متابعات نقدية وصفية، ومجرد حاشية على الكتابة الإبداعية وعلى متنها. فى هذا النقد الاحتفالى يحضر الذوق، وتتحقق متعة القراءة، ولا تكون مجرد تصويبات، أو مجرد ملاحظات، أو مجرد تنبيهات، أو مجرد اعتراضات، أو مجرد مخالفات يحررها الناقد للكاتب والمخرج وللممثلين والتقنيين، ولكل الشركاء فى العملية الإبداعية .

ولهذا المسرح الاحتفالى فكره النظرى، وله فلسفته التى ينهض عليها، وله مساره وخط سيره، وله لغته وأدوات اشتغاله، وله طريقته ومنهجه، وله كونه الذى يتحرك فيه، وله أفقه الذى ينجذب إليه، وله مدينته الفاضلة التى يسعى إلى تأسيسها، وله لغته الفردوسية التى يبحث عنها ، وتبحث عنه، وله قيمه التى يدافع عنها، وله معاركه الفكرية التى يخوضها، وله أعماره التى عاشها، وأعماره الأخرى التى سوف يحياها مستقبلا، وله فعله وانفعاله، وله أدلته وحججه التى يرفعها فى وجه التيارات الفكرية الأخرى، وفى وجه المسارح الأخرى .

مشروع حضارى

هذه إذن، وأشياء أخرى غيرها كثيرة ومتنوعة وعميقة، هى ما يميز المسرح الاحتفالى، وهى ما يعطيه طابعه الخاص، ويجعل منه حركة فكرية وإبداعية معاصرة، ويجعلها ـ أيضا ـ تساهم فى خلق الحدث الثقافى، مغربيا وعربيا، وأن تكون دائما فى قلب الحدث التاريخى العام، ويكفى أن نعرف اليوم، أن السؤال عن معنى هذه الاحتفالية، وعن جدواها، وعن حدودها، وعن مسائلها النظرية والفنية والتقنية، لم تتوقف لحد اللحظة، وعلى امتداد ثلث قرن كامل، أو يزيد قليلا، ظل هذا السؤال محافظا على جدته وجديته، وظل يستفز الأذهان ويتحداها، معرفيا وجماليا، وذلك من أجل أن تجد له أجوبة جامعة ومانعة، الشىء الذى يدل ـ دلالة قاطعة ـ على أن هذه الاحتفالية ليست حلم ليلة صيف، وليست موضة عابرة، وليست نزوة مجنونة، ولكنها مشروع تاريخى وحضارى موسع، مشروع له مشروعيته الآنية والمستقبلية، وله أسباب نزوله، وله شروط وجوده المادية والمعنوية، وله مرجعياته فى الثقافة المغربية والعربية، وفى الثقافة العالمية أيضا .

ولأن السؤال الاحتفالى هو سؤال صدامى واستفزازى، فقد أسس حوله نقاشا واسعا وعريضا، وأنشأ الاختلاف، سواء فى الرؤية، أو فى الرأى، أو فى الموقف، وتعددت بشأنه الأفكار، وتداخلت، وتناقضت، وتضاربت، وبقى الحكم النهائى عليه معلقا إلى .. ما لا نهاية..

• وضمن طريقة التداول الكلامى تحضر الخصوصية والتى هى جوهر المحلية كما أن أصل الدراما نجد الكلام على حد تعبير نيتشه فى معالجته لميلاد التراجيديا عند الإغريق وبنفس المنطق نجد اعتماد الحكاية كأساس للدراما ومعنى الحكاية اللغوى هو القول والكلام.



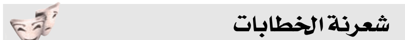
تجربتى فى الكتابة

يتعلق المسرح فى عالم الإبداع الدرامى، بمفهوم الكتابة، وتتعلق الكتابة بمفهوم هذا المسرح، لأن العلاقة السرية التى تجمعهما، وتوحّد فيهما بين الحلم والواقع، تضعهما فى توحّدهما أمام الاختيارات الصعبة لمواجهة الواقع العصى المستحيل فى الغائب، والاقتراب من المغيّب والمكنون فى العالم، وفى الحياة الإنسانية،وفى الأسطورة والوعى الجمعى الذى يختار ما يختاره هذا المسرح، وتختاره هذه الكتابة ليصيرا جسدا واحدا دالاً يدلّ بمدلوله على لحظات مقتطعة من الزمن الصعب فى رؤية تؤسس ذاكرة، وتؤسس هذيانها وواقعيتها وحلمها وسرياليتها وطقوسها فى هذا التعالق بين المسرح والكتابة.

والمسرح بعالمه السحرى والغرائبى والتواصلى يبقى فعلا إنسانيا للتواصل،والكلام، والحوار، والحديث عن كل أنواع الصراعات داخل النفس الإنسانية، وداخل كل المجتمعات التى لا تكف عن البوح الشاعرى بفنونها عن هذا العالم بأشكال وألوان تختلف فيه مقامات هذا العمق، وتختلف فيه تجليات هذا العمق، وتتباين فيه معانى الانتماء إلى الكتابة، وإلى الذات، وإلى العالم.

وكثيرا ما تغرى الكتابة بالكتابة فى المسرح، ويغرى المسرح كلّ من يراود نفسه على الاندماج مع أسرار هذا المسرح، أو العمل على فكّ رموز هذا البوح، وهذه التجليات، لكن فعل التأجيل بعيدا عن الإغراء، وبعيدا عن غواية الكتابة، يكون خوفا من كتابة عالم يظل ناقصا، والتعبير عن تناقضاته يبقى هشّا فى ترابطه وارتباطه بعالم المتخيل والواقع، وما بين الإغراء والتأجيل، وبين الدخول فى حضرة طقوس الكتابة، تتجمع الأفكار، والأحلام، والتعابير، والاستلهامات، وحالات التذكر، والسهو، والنسيان لتتأهّل الكتابة نفسيا وفكريا و دراميا كى تبدأ فى قول قولها، وتسطّر الحرف الأول فى المعنى الأول للكلمة الأولى بالرؤية الأولى التى تغادر عالم النسيان.

طبعا إذا كان النسيان آفة العلم، وإذا كان السهو و السُلوّ والسلوان إغراء آخر بالسكوت الاختيارى، أو السكوت الاضطرارى عن الكلام، فإن هذه الحالات مجتمعة فى الإبداع تغنى بإيحاءاتها مزية تذكر ما يريده فعل الكتابة من حب الكتابة، والتعبير عن مسكوت هذا النسيان استجابة لنداء اللاشعور، وتلبية لتنبيه الشعور.



شعرنة الخطابات

هذا اللاشعور والشعور قبل الكتابة وبعدها، يكوّنان بعدا وقربا فى اختيار الممكن والمحتمل فى حالات لمّ شمل المتناقضات، وجمع ما لا يجمع، والتأليف بين المتنافر الذى لا يتآلف، فيصيران تأرجحا بين الوعى واللاوعى، والفكر والتفكير فى كل معانى الدوال التى يمكن أن تدخل فى تأثيث أزمنة الحوار، وبناء الشخوص، وشعْرنة الخطابات، والاندلاف إلى المجالات التى لا يمكن الدخول إليها إلا بتحديد هذه الرغبات، والتصورات، والتأملات، حتى تتدفق أزمنة الكتابة الحيوية، وتتفرق، وتتجمّع، وتنكتب، وتلتئم مع نفسها ومع آفة النسيان والتذكّر لتكوّن عالما لم يكن منتظرا ومتوقعا، لأن الكتابة تبدأ من سؤال الغموض، وترحل بمتخيّلها كى تصل إلى جواب الوضوح، أو تنطلق من جواب الالتباس لتصير هى الالتباس نفسه.

ومن شدة الحرص على قوة هذا المسرح فى بناء طقوسية التواصل مع الفكر والتفكير، فكرت فى كتابة نص يصعب تجنيسه، كما يسهل تجنيسه، صعوبة تجنيسه فى رأيى تولدّت - بعد كتابته - من نوع وشكل وهيأة الكتابة التى لا تتشبه بشبيه، لأن كلامها وفرجتها فى حواراتها، لا تتبع نموذجا ونظرية وقالبا تقتفى بهم أثر كلام أو صدى الآخر لتصنع على هديهم أشكال المسرح، بل إنّ شكلها هو هيأتها وكيانها المحكوم بصفاتها، من هنا كان تجريب صوغ معانى هذا النص

الرغبة فى تحقيق المختلف المتناغم كانت الدافع لإنتاج نصى المسرحى



فى معنى الكتابة ذاتها، يعنى اللجوء إلى تجريب فعل الخروج عن أنماط المحاكاة والتقليد، أو اتباع خطية الأزمنة، وبناء الشخصية ذات البعد الواحد، والتقيّد بالزمن والمكان بصفات ومواصفات واحدة، ومن هنا جاءت الكتابة موصوفة بدوالّها النابعة من داخلها، عناصرها نابعة من معناها ومبناها، ولغتها متحرّكة بلغة تتكلم بكلام الحالات فى خطابات ذهنية، تحركها هواجسى، وتبنيها هواجس الكتابة التى تنوب عنى فى كثير من حالات التعبير، أما سهولة تجنيس هذه المسرحية فالمسألة تتعلق بأنها كتابة تكتب نصا ينتمى إلى تجربة المسرح التجريبى العربى الحديث بكل مداراته، وإكراهاته، وثوراته على شكله وعلى مبناه لبناء المختلف والجديد فى شكله الجديد.

ومن الرغبة فى تحقيق هذا المختلف المتناغم مع نفسه، ومع سياقه، ومن الحلم فى إنجاز هذا الشكل الجديد، جاء المعنى الأول لكتابة نص مسرحى يحمل عنوان " زنوبيا فى موكب الفينيق"، بتشكلات فنتازية هى عبارة عن ذاكرة حيّة انقدحت معانيها من دهشة اللقاء بموضوع جمّعت عناصره، وأفكاره،وانفعالاته، وتأملاته من أعماق النسيان والشعور واللاشعور، حيث الجهل يصير تذكرا، والتذكّر يصير رغبة، والرغبة تصير إصرارا على الإصرار كى يكّسر طوق الصمت،ووجدت أن رمز الفينيق الأسطورى، وتاريخية زنوبيا يمكن أن يُمسرحا كأسطورتين فى بنية درامية تولّد معان أخرى، و تُنطق أصواتا أخرى، وتُسلّط الأنوار على البقع المظلمة فى حالات نسيان تحتاج إلى النور والتلميح، والمباشرة، والإيحاء، ومصالحة ما يمكن مصالحته، ورفض ما يمكن رفضه،لتصير الكتابة تذكّرا، وتصير - فى نفس الآن - كتابة عن العالم بهذا المتخيّل.



الكتابة التجريبية

وتحويل نص سردى أولاً من الأسطورة، والثانى من التاريخ إلى نص درامى منفتح على كل الاحتمالات يكون أكثر قدرة على استيعاب هذه الحالات وهذه الأفكار، يمكن أن يمنح هذه الكتابة التجريبية قوتها الدلالية وهى تركّز على اختيار الفينيق الرمز الأسطورى الذى ينبعث من رماده، وتركّز - أيضا - على الدمية بدلالتها المراوغة التى توظف توظيفا فنيا ينطق بالتناقضات التى ينتجها الحاضر فيها أو الغائب، أو يكشف عنها بناء المفارقات فى زمن النص أثناء التناوب على الكلام



الكتابة تبدأ من سؤال الغموض وترحل بمتخيلها لتصل إلى جواب الوضوح

بين الفينيق، وزنوبيا، والدمية بحضور رمز زنوبيا "الطّيف" الذى يذكّرنا بمسرحية شكسبير هاملت، أو يذكرنا بمسرح خيال الظل، وهناك العرّاف الذى يتنبأ بالغيب إرضاء لمخيلته وخياله. هذه الرموز تتخذ وظائف متعدّدة تنبع من خصوصية النص التجريبى والأفكار التى يحملها خطابه، وما يريد قوله و إبلاغه وتبليغه من أفكار.

وأثناء مخاض الكتابة وصيرورتها، وأثناء تفاعل عناصرها، وكلما جنحت الفكرة إلى نقيضها فى هذه الوظائف،وحملنى المعنى إلى ضده،كنت أدع الكتابة تنكتب بأفكارى بدفق الخواطر والسوانح، وكنت أعيش بين تزاحم حالات القلق وتداعيات الموضوع فى الحوار وكأنى أمام حالات زئبقية يصعب القبض عليها، فكنت أركّز اهتمامى على التماع الفكرة، وكنت ألاحق سرعة الأفكار وتسابقها فى حالات التذكّر، وأعاين تأهبها - وهى تستعدّ بهذا التذكّر - كى تبتعد عن بياض الكتابة،وكنت لا أفكر إلا فى صور الواقع فيها وهى تجوب خيالى، وتعبُر كلامى وصمتى، وتأخذ معناها منى،لأنى كنت مع مخاضها أسابق زمن الكتابة علّنى أبلغ قصدى بها وهى تساعدنى بجمالية تداعيات الصور المتلاحقة على تلوينها بألوان الطيف، فأنسّق ما يمكن تنسيقه، وأصفّف ما يمكن تصفيفه من دلالات العبث والمعقول فيها بغية الوصول إلى واقع الأحلام، ومعقولها فى المحلوم به فى هذه الأحلام بحوارات لها انفعالاتها الخاصة، ولها حالاتها النفسية المتضاربة التى هى انفعالى فى حالاتى النفسية التى لها بدايات لا تعلن عن نهاية، ولها نهايات لا تكون إلا مؤقتة، لأنها لا تعلن عن متمّ التفكير بالحلم، بل تبشّر ببدايات تذكّر آخر يتوزّع على الحالات، والمواقف، والاحباطات، وخيبة أمل البطلين الفينيق وزنوبيا وهما يعيشان مرارة فشل المشروع التاريخى العربى الذى فشل بسبب ضياع مفاتيح المستقبل والمدينة.



التحوير الدلالى

فى هذا النص نجد الحوارات يحاور بعضها البعض بتداعيات المفارقات التى تملأ المساحات الفارغة فى كلام كل شخصية،ونجده يقدّم الأفكار والخواطر بالأسئلة والأجوبة، فيتكامل الحوار مع الحوار، ويكمل بعضه البعض الآخر، ويختص خطاب كل خطاب ببناء معنى النص، و يختص كل حدث بهدم نقيضه، ومن خلال هذه المماحكة، والأخذ، والعطاء المتبادل بين علاقات البناء وأفعال الهدم، كنت أستحضر رموزا وعلامات أعمل على توظيفها بقصد تغيير دلالاتها القديمة بدلالات أخرى جديدة فى الإبداع الدرامى التجريبى، وكنت أكثّف دلالات هذه الرموز فى كتابة جديدة تمثّلها حكاية «دقيانوس»، وفتية الكهف"بشكل غارق فى الإيحاء والرمز، و «أسطورة «نرسيس» ، و«بروميثيوس»، و"نيرون" والفينيق، وزنوبيا التى قاومت جيوش روما من أجل تدمر، وحررت الأمصار، لكنها وقعت أسيرة فى يد أعداء قادوها إلى سجن فى روما،فعملتُ على تكثيف دلالاتها التاريخية فى وظيفتها الجديدة تمشيا مع الرؤية الجديدة للكتابة التجريبية أثناء كتابة الحوارات التجريبية فى النص وقد امتدّت رمزيته لتصل إلى رمزية الانبعاث والتجدّد بأسطورة الفينيق.

وبهذا التحوير الدلالى، وبهذا التكثيف، والتركيز على الرمز والأسطورة وإبدالاتها، كنت أستثمر معانى وإيحاءات الماضى فى القول الدرامى للشخصية المحورية، وأدعم وجودها بالمتناقضات كى تتأهل بقوّتها الدلالية الجديدة كى تكمّل عناصر تحوّلها من الفعل إلى نقيضه، ومن النقيض إلى ضده لتصل إلى مصيرها المحتوم، المحكوم بحتمية الوقائع المتخيلة فى تداعيات الأحداث والوقائع، وذلك حين يحضر طيف زنوبيا فى زمن مطلق تتحدّد أبعاده أثناء لقائها بالفينيق،النقيضان اللذان لا يجتمعان، لكن الإبداع يبيح عقد

• على مسرح "مكتبة سوزان مبارك" بالمعادى عرضت هذا الأسبوع مسرحية "صرخة ألم" لفرقة جمعية طلائع شباب مصر.



• كما أن الذى يؤدى لا يهم أن يكون نصا مؤلفا من قبل وجرى إعداده فيما بعد لأن هذا الإعداد هو الذى يدخل فى باب الاعتبار مادام ينطلق من تصور دراماتورجى كنص قابل للعرض.

رهانى الوصول إلى حلم جماعى عبر رؤية تراجيدية للعالم



لغة الشعر هى لغة المجازات واشتعال الأساطير والرموز



قران إبداعي بينهما لتوسيع معنى ودلالات رمز كل منهما أثناء اللقاء المتخيّل بينهما خدمة لمعنى النص، وبلورة لأهدافه الجمالية والدرامية والتعبيرية.

لغة المجازات

وبهذا يقنعنا تمفصل بناء النص فى النص بلقاء المتناقضات ،وتوزعها بين أزمنة السرد والحكى فى أزمنة تتقارب وتتباعد فى حالاتها النفسية والواقعية، ويقنعنا بانتماء هذا النص إلى كل الأزمنة المعاصرة، وهى تتجاوز التواريخ، والدهور والأمكنة المعروفة والمحددة جغرافيا،ويقنعنا - أيضا - أن هذا التمفصل كان محكوما بلعبة التمثيل، وبمكر السخرية من الحالات، والنصب، والديماغوجية، ومحكوما بحوارية حدة التناقض بين الفينيق والدمية حول ثيمة محورية يدور حولها النص الدرامى، و تعدّ علّة وجوده، هى ثيمة تبدأ بسرقة مفاتيح المدينة من المدينة ومحاصرتها وتدميرها، لتبدأ معها عملية الكشف عن أسباب ودوافع هذا الضياع، واستخراج النتائج من النتائج التى تجعل البطل بلغته الشاعرة، ومواقفه الراسخة فى العالم بتناقضات المدينة، ينوب بلغته الحالمة عن الكل، و يطالب بإرجاع المدينة إلى المدنية الحقيقية.

وبما أن لغة الشعر هى لغة الحلم بلغة المجازات، وهى لغة اشتغال الأساطير والرموز، فإن لغة هذه المسرحية - كالمسرح ذاته - تمثّل الحلم ذاته بلغة الواقع والمحال، الواقع المادى والمحسوس، المرئى وغير المرئى، الظاهر منه والخفى، وما اشتغال لغة النص على هذه اللغة الحالمة فى الحلم، وتوظيف الحلم فى التخييل إلا من باب فتح أبواب أخرى للكلام المغلق للنص على احتمالاته، وتوسيع معانى الإيحاءات، فكنت بآنسياب اللغة وتدفّقها لا أعرف أين ستفضى بعمر النص وهو يهيم على وجهه قبل أن يجد ضالته فى المعنى المبحوث عنه عبر عبور هذا الباب أو ذاك،أو بناء هذه الدلالة أو تلك.فكلام الفينيق هو حلم رومانسى، وواقعى،وعاطفى، وسياسى، ونقدى، وكلام زنوبيا الطيف هو حديث المعنى عن المشترك بينها وبين الفينيق، أما كلام الدمية فهو المعيق بأفعاله وبلغته حين يحول دون تحقيق الفعل البديل، ووصوله إلى ذروة الإنجاز،فيبدأ كشف السؤال فى الجواب، ويُشرع فى كشف الجواب فى السؤال عن مهمّتهما فى تقديم شهادات عن العصر والإنسان والمدينة.

الهوية والرجعية

بهذا تكون لغة النص هى هويته فى هذا الحلم، وتكون هويته هى مرجعيته وتاريخه الذى تبنيه هذه المسرحية التجريبية بتعدد دلالاتها وهى تسعى إلى الإفصاح عن هواجس الكاتب والمكتوب، وتسعى إلى كتابة هذا المكتوب فى حوارات غالبا ما تشط عن المعقول لبناء واقعية النص من داخل واقعية هذا النص، وذلك بحلم به كانت تصاغ شاعرية الحوارات، ومن داخل بنياته كانت تتمّ تلبية الحاجة إلى مساءلة ما كنت أحتفظ به فى الذاكرة، واللاشعور، وهما يعملان على تجاوز آفة السهو أو النسيان لكتابة عالم النصّ بعالم الإيحاء اعتمادا على:

-إيحاءات الرموز الأسطورية وتكثيفها فى رمز الفينيق.
- الخلفية التاريخية لزنوبيا فى بناء النص وتكثيف رمزها زمن العظمة والقوة والسقوط والاعتقال.
- الجمع بين دلالة الفينيق و انبعاثه من رماده وبين حب الوطن كما تدل على ذلك زنوبيا.
-المزج بين الانبعاث وبين رمز حب الوطن فى توحّد الفينيق مع زنوبيا رغم وجود مفارقات بين سياقاتهما ومرجعياتهما المتخيلة والتاريخية.
- توظيف اللغة الحالمة لتحقيق هذه الأحلام و الإيحاءات وهذا الجمع وهذا المزج الكلّى بين المفارقات لملامسة الرؤية العميقة للكتابة.

وبهذا - أيضا - يقدم نص "زنوبيا فى موكب الفينيق" مشروعه السردى فى الكتابة الدرامية بكتابة اخترت ما يناسبها ،كما اخترت ما يناسب قناعاتى، ووضعت لها ما يلائم رؤيتها، وما يناسب رؤيتى، انطلاقا من رؤية المدينة، ووضعت لها ما يناسب مقام كلامها حتى لا يشبه الفينيق إلا الفينيق الموجود فى النص، ولا يطابق الفينيق الموجود فى الأصل الأسطورى، و حتى يقترب هذا المقام من مقام كلام زنوبيا رمز الوحدة والتوحيد والنصر والهزيمة التى قادتها إلى الأسر ثم الانتحار، أو الهزيمة التى قادتها إلى الاعتقال ثم الإعدام، أو الانتحار بالسمّ.

وعندما أقول إن تشابه الفينيق و زنوبيا، وحلول زنوبيا فى الفينيق وحلول الفينيق فى زنوبيا، ربما يكون فى واقعيته وحلمه تشابها فى كلامهما ومواقفهما، فهذا مردّه إلى ما يمكن أن يكون مشابها لهما فى وجود موجود فى الواقع بحكم تكوينهما الفكرى والذهنى بكلام النص، لكن هذا التشابه غير قصدى لأنّه جاء محض صدفة وتوارد خواطر فى معانى وحالات موجودة بقوة الواقع فى واقعنا، وليس بقوة محاكاة الواقع، والتشابه إذا ما حصل، فهذا دليل على أن بناء هاتين الشخصيتين المتخيلتين هو من إيحاء الواقعى الذى أوصلهما بفعل التخييل إلى هذه الواقعية النفسية منها والتاريخية فى التشابه، وأوصلهما - أيضا - إلى التماهى مع هذا الذى تماثلانه فى منجز الكتابة الدرامية وطموحها كى تصبح معاصرة لنا بهما.

إنّ المسرح بهذا الحلم - وهو يصنع وجوده من الاختلاف الزمنى والمكانى الموجود بين هاتين الشخصيتين،والمسرح بهذا التخييل،وهذا البناء - يستمد نوره من الأحلام التى لا تتشابه، ولا توجد إلا بالاختلاف بين المسارح التى تؤسس تجارب أخرى،بكتابات أخرى، تنتمى بالضرورة إلى كل التجارب التى تحلم باللغة وبتداعياتها،وبتوارد الخواطر فيها، وبنسقية القول المستقيم الذى يدخل فى تكوين مساقات الحكى،الذى ينتمى إلى المسرح العربى.

تناقضات العالم

و انتماء مسرحية "زنوبيا فى موكب الفينيق "إلى تجربة المسرح العربى يعنى الانتماء إلى امتدادات تجريبية مسرحية فى المسرح التجريبى الحداثى الذى يسعى إلى إعادة بناء التفكير فى كل أشكال بناء هذا المسرح أثناء إعادة التفكير بالأسطورة والواقع والحلم والحوار المُشعرن، ورؤية الذات فى الجماعة، ورؤية الجماعة فى رؤية الذات لبناء هذا العالم الذى يعرف كيف يرتّب دلالات الأسلوب بدلالات الرؤية،ويرتّب دلالات الرؤية بفيض الحلم ورموزه بلقاء الفينيق بزنوبيا فى اللحظات التى تتأزم فيها الأحداث على الرغم من المرجعيات المتناقضة التى ينتميان إليها.

معنى هذا أن صهر كل تناقضات العالم فى الكتابة بكل عنفها، وشراستها، وبكل السياسات التى ينهض عليها وجود هذا العالم، فى تصفية رموز الحداثة جسديا ومعنويا، وتصفية الحالمين بالحداثة، كلها تمظهرات عنف شرس يشكل عناصر الحلم فى الكوابيس المفزعة، ويشكل الكوابيس فى الكوابيس التى بنت مكونات الفينيق وزنوبيا والدمية ولغة الدراما فى هذا النص ليصبح تجربة سؤال فى الإبداع، ويصبح معنى حضوره يحمل معانى تراجيديا عبثية الإنسان فى عالم متوتّر يغرق فى متناقضات حضارية، يوجد العالم العربى فيها مكويا بنار هذه المتناقضات فى هذا النص، ويكون رمز الفينيق هو رمز النخبة التى يحكم عليها بالعزل، والنفى، والإقصاء، فى زمن لا يُعترف بها، لأنها ترى نقيضها مقلقا، يقض مضجعها الفكرى، و يسخّر السياسة، والدين، والمال، والجنس، وسيلة ناجعة لسرقة مفاتيح المدينة.

بهذا يكون هذا النص المسرحى متّسما بتعبير مُحمّل بالنقد السياسى للسياسة والفكر الفاسد، وفيه كلما تكلّمت لغة الإيحاء والرمز ، صار هذا النصّ المسرحى بالفينيق وبزنوبيا صوتا واحدا يرفض الحقائق الملوّثة بالكذب والبهتان والإفك الظالم فى عالم ظالم مقلوب يحكمه فكر هشّ وأنانية مدمّرة.

ومن هذا التوليد، تشكّل زمن إبداع هذا النص، ووضع زنوبيا فى موكب الفينيق، فباح بقوله، وهو ما أفصح عنه كلام الفينيق الذى قاده فكره وفعله مثل زنوبيا إلى الأسر، فألصقت بهما كل التهم الملفقة التى أُدينا بها،فجمعهما الأسر، الفينيق فى الزنزانة، وطيف زنوبيا الذى يحضر فى زمن النص للتذكير بمبدأ كسر القيد والقيود، وبتطابق الحالات توحدّت روحاهما فى متمّ المسرحية التى لا نهاية لها ولا خاتمة، ليكون توحّدا قصدته الكتابة لإبلاغ المعنى العميق الذى تحمله فى عمقها متمثلا فى بقاء الإنسان وفيًا لقيّم الإنسان.

وتبقى قراءة هذا النص، ويبقى تقديمه فوق المسرح، مشروعا مفتوحا على إمكانات التأويل والإضافة لإغناء دلالاته اللغوية والبصرية، وأبعاده الدرامية التجريبية بإبداع المخرج، و السينوغراف والدراماتورج فى طقسية اللقاء مع المتلقى المفترض الذى يراهن عليه هذا النص بعد أن راهنت الكتابة فيه على الوصول إلى حلم جماعى أثناء كتابة رؤية تراجيدية للعالم بالرؤية الجماعية للكاتب والمكتوب.



د. عبد الرحمن بن زيدان



• الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة أعلنت توقفها عن استقبال أى مشروعات جديدة لفرق مسرح الأقاليم بعد انتهاء الموعد المحدد لاستلام المشاريع.

• إن طبيعة الفرجة المتبناة فى المسرح المغربى الحديث كانت ذات أصول قديمة ومترسخة بترسخ وتكون ونشأة المجتمع المغربى ذاته وما خطاطة نسقيته كنظام ثقافى ليست إلا خطاطة ارتسمت فى الوجدان الشعبى بدءا من هذه الممارسة الأولى.



الكاتب والمنظر المسرحى د.عبد الكريم برشيد

إعادة تخطيط الخريطة المسرحية المغربية يتم بمزاجية مختلة

• تعتبرون اليوم أول كاتب مسرحى مغربى، ستصدر أعماله الكاملة. حدثنا عن هذا المشروع..

– فى التقديم الذى كتبته لهذا المشروع، أكدت على قيمته القومية والإنسانية، وعلى أنه مشروع لتعزيز الذاكرة الإبداعية وحمايتها، وعلى أنه احتفاء بالعبقرية المغربية، وأنه فعل لمقاومة الزمن بالكتابة، تماما كما كان قدماء المصريين يقاومون الزمن، ويقهرون الموت بالإبداع، وكانوا يستعينون على هذا بالحجارة التى تصبح تماثيل ومجسمات وأهرامات تتحدى اللحظة، وتقاوم الأيام والليالى..

شىء مؤكد أن الحرف يبقى، وأن الكلمات تبقى، وأن العبارات المحملة بالأفكار وبالصور وبالحالات تبقى أيضا، فبعد أن يمضى المتكلمون والكاتبون ويختفون، تبقى كلماتهم الجميلة والنبيلة من بعدهم، تبقى شاهدة على اللحظات التى عبرت، وشاهدة على الأجساد التى عاشت، وشاهدة على الأرواح التى انكتبت فى كلمات، وتشكلت فى أحلام وخيالات خالدة ومتجددة. من هنا، كان ضروريا اعتقال هذه الصور والمشاهد، وترجمتها إلى علامات رمزية تدل علينا غدا، وتشير إلى أننا كنا هنا، وأننا قد عبرنا من هذه الطريق، وأننا قد تركنا للناس رسائل وخطابات لها معناها ومغزاها، ولها لغتها الإنسانية الشاملة والكاملة..

إن فعل النشر، كما أتصوره شخصيا، ليس فعلا تقنيا خالصا، وليس حبا مرضيا للذات الكاتبة والمبدعة، وليس نرجسية مغلقة على ذاتها، ولكنه محاولة للخروج من الأنا إلى الآخر، ومحاولة للتحرر من حدود هذه الأنا.. إن النشر، هو أساسا فعل وانفعال.. إنه فعل للتواصل مع الآخر، وهو فعل للحوار والجدل أيضا، وهو فعل للتلاقى الاحتفالى بالكلمة وفى الكلمة وعبر الكلمة، فنحن فى حاجة لأن نقرأ الآخر، وفى حاجة لأن يقرأ الآخر ما نكتب، وفى حاجة لأن نسافر مع كتاباتنا، وأن نرحل معها إلى الأمكنة الأخرى وإلى الأزمنة الأخرى، وأن نخترق كل الحدود الحقيقية والوهمية، وأن ندرك العوالم الأخرى، وأن نلج الأكوان الأخرى .. مثل هذه الكتابات المسافرة فى الزمن، هى التى أوصلت إلينا أقدم كتاب فى التاريخ، والذى هو (كتاب الموتى) المصرى، وهى التى خلدت كل المتخيل البشرى، وخلدت كل الحالات والأفكار والخواطر والصور، وترجمتها إلى أدب وفن وفكر..

وأعتقد أن ما تقوم به وزارة الثقافة اليوم، من خلال هذا المشروع الطموح، ما هو إلا فعل تكميلى، أو هو فعل تقنى، ولكنه فعل أساسى وضرورى ولا بد منه. إنه لا أحد يجهل، أن وزارة الثقافة، ومهما بلغت سلطتها، ومهما اتسع نفوذها، فإنها لا يمكن أن تصنع أدبا أو فنا، أو تؤسس فكرا، وأقصى ما يمكن أن تقوم به هو أن توفر الوسائل المادية واللوجستيكية للإبداع، من أجل أن يصل إلى الناس فى أجمل صورة وفى ظروف مريحة وبأسرع وقت ممكن، ولعل هذا ما تقوم به وزارة الثقافة المغربية من خلال هذا المشروع، ومن خلال مشاريع علمية وفكرية وفنية أخرى. إنه لا أحد يجهل اليوم، أن روائع الأدب العربى التى وصلتنا من القرون الماضية، لم تسهر عليها أية وزارة، ولا كان وراءها أى جهاز إدارى أو مالى. وقد انتقلت إلينا لأنها تمتلك قيمتها فيها، ولأنها قادرة على إقناع العقول، وعلى استمالة النفوس، وعلى إدهاش الأرواح، وعلى أن توصل رسائلها إلى كل الناس، وأعتقد أن كل فعل تقوم به وزارة الثقافة ـ سواء فى هذا البلد أو ذاك ـ ولا تكون سلطته المادية مطابقة لسلطة الإبداع الرمزية، فإن مآله الفشل بكل تأكيد.

مسرحياتى لا تهادن ولا تجامل أحداً ولا تنافق السلطة



ومع كل هذا، فإننى لا أملك سوى أن أشكر وزارة الثقافة، وأن أشكر الوزيرة الفنانة ثريا جبران، فما تفعله اليوم، هو ما كان ينبغى أن يفعل بالأمس، وأعرف أنها صادقة فى إشارتها الجميلة والنبيلة هذه، لأنها تعرف ـ أكثر من غيرها ـ أن مستقبل المسرح المغربى والعربى موجود فى رحم النصوص المسرحية الحقيقية.. النصوص التى أبدعها الكتاب بالأمس، أو النصوص التى سوف يبدعها الكتاب المسرحيون الشباب غدا.. "

• صدرت أعمالكم الكاملة منذ عقد من الزمن، لضمت على الأقل ما يفوق ثلاثين نصا مسرحيا، ما مرد هذا التأخر، مقارنة مع كتاب مسرحيين عرب مجايلين لكم؟

– ما أعرفه وأدركه، وما اقتنعت به فى فلسفتى الوجودية، هو أنه لا أحد يمكن أن يلعب فى مسرحية الحياة والوجود إلا الدور الذى أعطى له، أو كتب له، أو كتب عليه، وأنا فى هذه المسرحية الوجودية أعطيت أكثر من دور واحد.. أعطيت دور الكاتب ودور المنظر ودور الناقد ودور الباحث عن مسرح آخر فى هذه الحياة، والباحث عن حياة أخرى فى هذا المسرح، وإننى أعلن سعادتى بكل هذه الأدوار التى أديتها، وأشكر الظروف التى ساعدتنى على أدائها، وأسامح كل الذين عرقلوا فعل هذا الأداء، إما عن جهل، أو لحسابات ذاتية مبهمة ومحدودة وضيقة. وعلى امتداد أربعة عقود كاملة، بقيت وفيا لفعل الكتابة، وحرصت دائما على أن تأتى هذه الكتابة استجابة لصوت الوجود وصوت الحياة وصوت الحقيقة وصوت الجمال وصوت الناس، ولقد تفاعل الجمهور المسرحى إيجابيا مع هذه الكتابات، وترجمها كثير من المخرجين المغاربة والعرب ترجمات مشهدية بديعة. رغم كل هذا، فقد ظلت هذه الحلول المتفرقة فى الزمان والمكان ناقصة، وذلك لأنها انتقائية، ولأنها جزئية ولأنها موسمية أيضا وغير كاملة ولا شاملة ، وظلت الحاجة ماسة إلى وجود مشروع واحد، وأن يكون هذا المشروع شاملا لكل النصوص المسرحية، وأن تتولاه جهة حكومية عامة، وأن يكون الربح المعنوى والرمزى هو الأساس، وهذا ما تتولاه اليوم وزارة الثقافة بإدارة الفنانة ثريا جبران..

• لطالما عبرتم عن استيائكم من كونكم تعيشون على هامش المسرح الرسمى، رغم مكانتكم البارزة عربيا. ألا ترون أن إقرار وزارة التربية الوطنية لأعمالكم بشكل رسمى ضمن مقررات تدريس مواد النصوص والمؤلفات الأدبية بالمدارس المغربية، هو أكبر اعتراف بكم كأهم مؤلف مسرحى مغربى على الإطلاق؟

– بين هذا الحضور وذاك الغياب أو التغييب، تتشكل اليوم أغرب مفارقة فى تاريخ الثقافة المغربية والعربية، فبين أن تكون أو لا تكون ينتصب السؤال الهاليتى الشهير، وتظهر المشكلة فى أجلى تحدياتها للعقل والمنطق. فأن تكون هذه الأعمال مقررة فى كل أسلاك التعليم المغربى؛ الثانوى والجامعى، وأن تقررها مدارس البعثة الفرنسية أيضا ـ امرؤ القيس فى باريس ـ وأن يكون لها حضور فى كل المسرح المغربى والعربى، وأن يتم الاحتفاء بها فى كل المحافل المسرحية، ثم.. بعد ذلك، يأتى شخص من الناس، وجد نفسه بالصدفة الحمقاء على رأس السلطة الثقافية فى البلاد، وأن يحاول ـ ومعه زبانيته ـ أن يعاكس التاريخ، وأن يسبح ضد تيار الحق والحقيقة، وأن يسعى بشكل عبثى إلى إعادة تخطيط الخرائط المسرحية والثقافية بالمغرب، وأن يفعل ذلك بمزاجية مختلة، وبشكل عشوائى وانتقامى ومرضى، وأن يحرم مسرحيات كثيرة من حقها من الدعم المالى، وأن يطردها ـ لسنوات طويلة ـ من المهرجانات ومن الملتقيات المسرحية المغربية، وأن يعاقب كل المسرحيين الذين يتعاملون معها.. إن مثل هذه الصورة، فى سرياليتها الغريبة والعجيبة، هى اليوم أكبر دليل على وجود خلل ما، خلل يقدم المشهد المسرحى المغربى فى شكل مسرحية من مسرحيات العبث واللامعقول.. مسرحية لم يكتبها يونسكو ولا كتبها بكيت، ولكن كتبها أو ارتجلها مسئول مغربى غير مسئول. لقد ارتكبها جريمة شنعاء فى حق الثقافة المغربية، واقترفها مواقف غبية وبلهاء فى حق الثقافة العربية وفى حق الثقافة الإنسانية.. شىء آخر، وهو أن مسرحياتى لا تهادن، وليس هناك مسرح حقيقى، عبر تاريخ الإنسان كله، كان مسرحا مهادنا. كما أن هذه المسرحيات التى كتبتها وأكتبها، لا تجامل أحدا، ولا تنافق أية جهة، ولا تهرب الحقائق، ولا تهرب منها، ولقد كتبت هذه المسرحيات من منطلق الحرية، ولقد أكدت دائما على أن الأساس المبدع أنه هامش من الحرية، وقد سعيت دائما من أجل أن أجعل هامش الحرية فى كتاباتى الإبداعية والنظرية كبيرا ومتسعا، وأن أدفع به إلى أقصى حد ممكن، وأن أقول ما ينبغى أن يقال، وأن أكتب ما يجب أن يكتب، وأن أقتلع من ذاتى كل جذور الخوف والطمع، وأن أكتم فى نفسى كل أصوات الرقابة الذاتية، وأن أحاول أن أرتفع فوق الحسابات الظرفية العابرة.. حسابات الربح والخسارة المادية، ولعل هذا هو ما جعل منى ظاهرة المسرح المغربى بامتياز..

• ما تقييمكم لسياسة الدعم المسرحى التى اعتمدها وزير الثقافة السابق، بعد مرور عقد كامل على إقرارها؟

– موقفى من سياسة الدعم المسرحى هو موقف مبدئى قديم، وهو يستند إلى إيمانى الراسخ بأن الدعم حق من الحقوق، وأنه لا يمكن أن يكون منحة أو صدقة أو شكلا من أشكال المقايضة، أى الدعم فى مقابل التبعية، أو فى مقابل الصمت، أو فى مقابل إنتاج مسرح بلا موقف وبلا صوت وبلا رسالة، وهو عندى أصدق وأقدم من ظهور هذه الآلية بشكل رسمى، ويمكن أن تجد له وجودا فى أدبياتى وتصريحاتى الصحفية، وفى كل تنظيراتى الفكرية. وإذا أنت رجعت إلى البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى، والذى صدر يوم 27 مارس من سنة 1979 فى مدينة مراكش، فإنك ستجد نفسك أمام هذا المطلب، وقد رفعته جماعة المسرح الاحتفالى، اقتناعا منها بأن المسرح لا يمكن أن يكون إلا تعبيرا حرا، وأن شرط الحرية يتمثل أساسا فى الاستقلال الإدارى وفى الاستقلال المالى، ولهذا طالب البيان بأن تكون المؤسسة المسرحية الاحتفالية شعبية وحرة ومستقلة، وأن تكون فى ملك المبدعين فيها، وأن تكون مستقلة عن البيروقراطية الإدارية (مسرح القطاع العام) ومستقلة عن سلطة صاحب المال (المسرح التجارى). من هنا جاء التأكيد على دعم العمل المسرحى الحر، وأن: (يتلقى سنويا منحة من الدولة، وذلك على اعتبار أن الدولة هى القيمة على أموال الشعب. هذا الشعب الذى له حق التعليم المجانى والصحة والتعبير والمسرح) كما أكد هذا البيان على أن (هذه المنح يجب ألا تخضع لأى شرط كيفما كان، باستثناء أن يعبر هذا المسرح عن قضايا الشعب، وعن طموحاته وآماله وعبقريته) الفقرة 49 من البيان.

هكذا كان مطلبنا إذن؛ غيرة على الفن المسرحى أولا، وتعزيزا لحرية رجل المسرح واستقلاله ثانيا، وسعيا ـ ثالثا ـ من أجل أن يكون المسرح فى الوطن المغربى والعربى مؤسسة لها حرمتها وهيبتها، ولها مساهماتها فى الكشف عن الأعطاب النفسية والاجتماعية والسياسية فى المجتمع. وإذا كان الممثل فى البرلمان تمنحه الدولة الحصانة، من أجل أن يقول ما يشاء، فلماذا نمنع هذه الحرية عن ممثلى القيم الإنسانية الخالدة؟ ولماذا تدفع مالا لمن يمارس

• إدارة الثقافة العامة بهيئة قصور الثقافة أعدت مجموعة من الندوات والأمسيات الشعرية عن "القدس عاصمة للثقافة العربية".

• وهذا الإجراء يعتمد كتقنية درامية فى الكتابة النصية سواء كانت هذه الكتابة جاءت من منطلق نص درامى جاهز وهو ما أسميناه بالنص المؤلف أو من الإعداد الدراماتورجى انبثق من فكرة أو تمارين ارتجالية من خلال مواقف وحالات جرى تقديمها لهذه الغاية.

مسرحياتى مركبة يتداخل فيها المحسوس والمتخيل ويتقاطع بداخلها الواقعى والتاريخى

النقد السياسى، ولا تدفعه أيضا لمن يمارس نقدا أوسع وأشمل؟ أى النقد الوجودى والاجتماعى والسياسى والفكرى والجمالى والأخلاقى؟ .

إن هذا الحق، عندما أكدنا عليه، أردنا به الحق، ولا شىء غير الحق، ولكن السلطة الثقافية عندما تدخلت، كان لها رأى آخر مخالف ومتخلف، واعتبرته حقا مثلنا، ولكنها فى الخفاء، أرادت به الباطل، وقد اعتبرته مجرد آلية تكتيكية ولا شىء أكثر من ذلك، وسخرته لأهداف غير معرفية وغير جمالية وغير أخلاقية وغير فكرية وغير فنية.

ولأننى كنت عضوا فى أول لجنة، فقد صرخت بأعلى صوتى مستنكرا، ووضعت إصبعى على الخلل، وطالبت بضرورة المراجعة والتصحيح، وتحفظت على التوقيع على محضر أشغال اللجنة، وكان سبب التحفظ أن الوزير جاء فى غيابى إلى مقر هذه اللجنة، وفرض عليها المسرحيات التى أراد..

ولما تراكمت أخطاء آلية الدعم، وأصبح وضع المسرح المغربى كله فى كف عفريت، وجدت نفسى أنتفض غاضبا، وأصدر وثيقة تحمل اسم (وثيقة المسرحيين المغاربة، المسرح المغربى، فشل سياسة أم فشل مرحلة؟)

• يعرف الجميع، أن هذه الوثيقة كان لها رد عنيف من طرف الوزير، وأنها شغلت الرأى المسرحى المغربى لسنين طويلة، وكان لها مؤيدون وخصوم، ألا تكون هى التى عمقت خلافك مع السيد الوزير السابق للثقافة؟

– فعلا، لقد أثارت هذه الوثيقة كثيرا من الزوابع، وقسمت الجسد المسرحى إلى قسمين، وجيش الوزير ضدى نقابته المسرحية، واستكتب كتبته، وأغلق دونى كل الأبواب، وانعقدت بمدينة تطوان ندوة حول موضوع (المسرح بين التنظير والممارسة) وقد كانت هذه الندوة مناسبة استعد لها المستعدون جيدا، وخططوا لها فى الظلام، من أجل محاكمة الاحتفالية، اعتقادا منهم بأن برشيد هو الاحتفالية، وقد أعلن المعلنون يومئذ موت هذا التيار المسرحى، ودخل التلفزيون المغربى على الخط، وقدم برنامجا فى حلقتين انتهى بالخلاصة التالية، وهى أن الاحتفالية ماتت، وأقبرت، وأن كل الاحتفاليين قد انتهوا إلى الصمت والنسيان، وكل هذا لماذا؟ لأننى فقط لم أسكت عن الحق، ولم ابتلع لسانى، ولم أزيف الحقائق، ولم أقل - مثلا - إن الكرة غير مكورة، وأن الدائرة غير مدورة، وأن الملح غير مالح، ولم أمارس اللعب بالكلمات، وأحول الفشل إلى نجاح والانكسار إلى انتصار..

وكان من نتائج هذه المعركة المفتعلة أن نقابة المسرحيين - وبسبب انحيازها وتبعيتها للسلطة - فقدت مصداقيتها أمام المسرحيين المغاربة، الشىء الذى أدى إلى تأسيس نقابة أخرى هى نقابة المسرحيين المغاربة، وقد كان لى شرف المساهمة فى تأسيسها، تماما كما كان لى شرف تأسيس نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وتأسيس اتحاد النقابات الفنية، وكل هذا من أجل حماية الإبداع الحق، ومن أجل الدفاع عن حرية المهن الفنية واستقلاليتها.

واليوم، وبعد عشر سنوات من آلية الدعم، فإننا نجد أنفسنا أمام الفراغ والخواء..

• لماذا قدمت أعمالك بأهم المسارح الوطنية والقومية بالعواصم العربية، وغابت لحد الساعة عن خشبة المسرح الوطنى محمد الخامس الذى لم ينتج أيا منها لحد الساعة؟

– هناك حقيقة لا يمكن أن نغفلها، وهى أن مسرحياتى ليست بالسهولة التى قد يتخيلها البعض، فهى مسرحيات مركبة، يتداخل فيها المحسوس والمتخيل، ويتقاطع فيها الواقعى بالتاريخى، وتتعايش فيها الأزمان والأمكنة، وتؤثثها الحالات والانفعالات الغامضة والمبهمة، وكل ذلك بشكل غير مدرسى مألوف ومعروف، وهى منكتبة كتابة حيوية متدفقة، وهى ناطقة بلغة فردوسية متعالية، وهى جادة لحد السخرية، وساخرة لحد الجدية، وهى واقعية ورمزية وتاريخية وأسطورية وشاعرية، وبكلمة واحدة.. هى كتابة احتفالية.. ولأنها كتابة عالمة، فإنها تحتاج إلى قراءة عالمة أيضا، وإلى جانب كل ذلك، فهى كتابة منحازة إلى القيم الإنسانية، الشىء الذى يجعلها فى حاجة متواصلة إلى تواطؤ إخراجى يشبهها.. تواطؤ يشاركها الإيمان بنفس القيم الجمالية والأخلاقية،

وعليه فإننى أقول لك ما يلى: إن الذين فهموا هذه المسرحيات، وأدركوا إشاراتها، وتمثلوا روحها، وعاشوا مناخها وطقسها، هم الذين قدموها مغربيا وعربيا، أما الذين يسمعون عنها الشائعات، ويقتنعون بها، أو الذين تضايقهم أفكارها الإنسانية، أو الذين يزعجهم صوتها الحر، فمن المؤكد أنه لا يمكنهم الاقتراب منها، أما الجهات التى لا ترتاح لصدق هذه المسرحيات، وتنظر إليها بعين الشك والريبة، فمن المؤكد أنه لا يمكن أن تنتجها، ولا يمكن أن تسمح لها بأن تنزل إلى الناس، وأن ترحل إليهم فى الأقطار العربية الأخرى، وهذا ما يفسر غيابها عن المهرجانات العربية.

هناك شىء آخر، قد لا يعرفه معظم الناس عنى وعن مسرحى، وهو أن فرقة المعمورة، وقد كانت هى الفرقة الوطنية طوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الماضى، قد قدمت لى سنة *1974* مسرحية (عنترة فى المرايا المكسرة) وقد كانت من إخراج عبد اللطيف الدشراوى، ومن تمثيل نخبة من أكبر الممثلين والممثلات: فاطمة الركراكى - ثريا جبران - مالكة العمارى - أحمد العمارى - أحمد العلوى - محمد الحبشى - مصطفى منير - الكنانى - وقدمت المسرحية فى تونس بنفس السنة، وقدمت فى جولة عبر كل المدن المغربية، ولكنه - مباشرة بعد نهاية هذه الجولة - تم حل هذه الفرقة الوطنية، وتم تشريد العاملين فيها. ومن ذلك التاريخ، ومسرحياتى غير مرحب بها فى المسارح الرسمية، ويكفينى اليوم فخرا، أن تكون أعمالى المسرحية قد قدمها المسرح الوطنى الجزائرى وقدمها المسرح الوطنى التونسى، وقدمها المسرح الليبى، وقدمها المسرح الحديث ومسرح الطليعة ومسرح الغد والمسرح الكوميدى والمسرح الجامعى ومسرح المحافظات فى مصر، وقدمها المسرح القومى العراقى والمسرح البحرينى والكويتى والأردنى والسورى والعمانى واللبنانى والسودانى.. ولأننى كاتب عربى قبل كل شى، ولأننى أكتب بلغة كل العرب، وأتحدث عن قضايا وهموم الناس فى كل مكان وزمان، فإننى أجد من يقرأ هذه المسرحيات، وأجد فى المخرجين من يقاسمنى شيئا من همومها ومن أسئلتها الحارة والمقلقة، وأعتقد أن هذا يكفى.. يكفى وزيادة..

• ساهمت الاحتفالية لأكثر من ثلاثة عقود فى تشكيل حساسية جديدة فى المسرح المغربى والعربى، فهل ما تزال قادرة - فى اعتقادك - على أداء هذا الدور الطلائعى؟

– فى البدء كانت الاحتفالية شيئا، وهى اليوم شىء آخر مختلف ومغاير، لقد تفاعلت مع التغيرات التى عرفها الثلث الأخير من القرن الماضى. ففى منطلقها التأسيسى كانت مجرد فكرة، وكان ممكنا بالنسبة لهذه الفكرة أن تتبخر فى الهواء، تماما كما تتبخر كثير من الأفكار التى تولد وتموت فى لحظتها، ولكن الفكرة الاحتفالية عاشت لأكثر من ثلاثة عقود، واستطاعت أن تتطور، وأن تتغير، وأن تتجدد، وأن تحاور الأفكار الأخرى، وأن تجادلها، وأن تقاسمها رقعة الوجود.. ولأننى شاهد من أهلها، فإننى أقول اليوم الكلمة التالية، هذه الاحتفالية كانت فى البدء طموحا، وكانت غيرة على الذات، وكانت اعتزازا بالهوية، وكانت انحيازا إلى الحرية، وكانت اقتناعا بضرورة إيجاد مسرح يشبه هذا الإنسان، ويشبه جغرافيته وتاريخه، ويحاول أن يجيب على أسئلته الوجودية والاجتماعية والسياسية، وهى لم تظهر دفعة واحدة، ولكنها اتسعت باتساع الأيام والليالى، وزاد طموحها المشروع واغتنت بالبحث والتجريب، وبالتنظير والممارسة، وبجدلية الصواب والخطأ، فكانت مجموعة انتصارات وحفنة انكسارات، وكانت تحديا واستجابة، وكانت معركة شرسة من أجل الحق فى الوجود.. وجود نظرية تنبتها الأرض العربية، ولا تكون شيئا مستوردا من الغرب ككل التيارات المسرحية الأخرى.

فى البدء، ظهر بيان يدعو إلى مسرح احتفالى، وكان ذلك فى ربيع سنة 1976 ومع هذا البيان الذى لا يحمل رقما، ظهر مصطلح جديد هو مصطلح (المسرح الاحتفالى) ولم يكن سهلا بالنسبة للعقول التى تربت تربية مدرسية أن تعترف بهذا المصطلح، خصوصا وأنه صناعة محلية، وأنه غير موجود لا عند أرسطو ولا عند ستانسلافسكى ولا عند بريشت ولا عند غيرهم من كبار منظرى المسرح. ولعل أكبر دليل على حيوية هذا المصطلح، وعلى حركيته، هو أنه ظهر فى أكثر من مظهر، وبأكثر من معنى، فبعد المسرح الاحتفالى ظهرت الواقعية الاحتفالية، ثم جماعة المسرح الاحتفالى، ثم الاحتفالية، ثم الاحتفالية الجديدة، ثم.. الاحتفالية المتجددة، وكلها محطات أساسية فى تاريخ هذا التيار، والذى أكد منذ البداية أن الاحتفالية الحقيقية هى أفق بعيد جدا، وأنها مشروع وجودى قبل كل شىء، وأنها نظام حياة، وأنها عمران بشرى آخر فى مدينة فاضلة ممكنة الوجود..

• تقييمكم لأداء المعهد العالى للفن المسرحى والتنشيط الثقافى بالرباط، المحدث سنة 1987؟

– لقد كان لى شرف المساهمة فى تأسيس هذا المعهد، وسهرت على مباراة دخول أول دفعة إليه، وكنت أستاذا لسنوات فيه، وحاولت دائما أن أركز على تقوية روح المبادرة، وروح المخاطرة لدى الطالب، وأن تكون الفترة المدرسية مرحلة عابرة، وأن تكون مدخلا أساسيا للخلق والإبداع، وأن تكون عتبة للسؤال النقدى المشاغب، وللتنظير التجريبى، ولكن كثيرا من المياه الفاسدة جرت من تحت هذا المعهد، وحولته من معهد لتكوين المبدعين إلى معهد لتخريج الموظفين فى أسلاك وزارة الثقافة. شىء آخر، وهو أن هذا المعهد، فى السياسة التى فرضت عليه فرضا، نجده اليوم غير منفتح بما يكفى على محيطه المسرحى، وعلى محيطه الثقافى والعلمى، وهو شبه (جيتو) مغلق على نفسه وعلى المقيمين فيه.

وهذا لا يمنع من أن نقول ما يلى، إن الاستثناءات الجميلة والنبيلة لا تغيب عن خريجى هذا المعهد، ولكنها قليلة جدا، ومن طبيعة الاستثناء أنه لا يلغى القاعدة، فهناك كفاءات عالية فى مجال التشخيص والإخراج وفى السينوغرافيا، أما فى مجال الكتابة الدرامية، وفى مجال الأسئلة النقدية، وفى مجال المقاربة النظرية، وفى مجال الهندسة المسرحية العامة، فهناك غياب شبه تام، كما أن شعبة التمثيل فى هذا المعهد قد ظلت دائما تعانى النقص فى مادة الإلقاء المسرحى.

• ما الذى ينقص المسرح المغربى اليوم؟

– تنقصه ثلاثة أشياء أساسية وحيوية، أن يكون مسرحا أولا، وأن يكون مسرحا مغربيا ثانيا، وأن تكون لهذا المسرح سياسة مسرحية تسنده وتدعمه ثالثا..

إن هذا المسرح – وأضع كلمة المسرح بين قوسين - وفى كثير من نماذجه المختلفة، يمكن أن يكون أى شىء، إلا أن يكون مسرحا بالمعنى الحقيقى للكلمة، وبهذا وجب التأكيد على أن يكون هذا الفعل الذى يقوم به البعض مسرحا حقيقيا، وأن يكون فنا جميلا ونبيلا، وأن يكون فكرا، وأن يكون علما، وأن يكون صناعة مركبة ومعقدة، وإلى جانب كل هذا، أن يكون لقاء مفتوحا، وأن يكون احتفالا شعبيا مفتوحا على المجتمع والحياة وعلى الواقع والتاريخ، وأن يكون إبداعا يقفز على الموجود، ويتجاوز المعروف والمألوف، ويكون إضافة كمية ونوعية تضاف إلى رصيد المسرح العربى والعالمى.

أما مطالبة هذا (المسرح) بأن يكون مغربى الإحساس، وأن يكون عربى اللغة، وأن يكون إنسانى الهموم والاهتمامات، فراجع عندى لوجود كثير من تجاربه خارج التاريخ وخارج الجغرافيا، وخارج المناخ الثقافى والحضارى الذى ينتمى إليه، وبهذا يكون وجودا هلاميا وشبحيا، ويكون بلا شكل ولا حجم ولا لون، وبهذا تغيب فى ثناياه بصمة النحن، ولا تجد فيه بصمة الآن، ولا بصمة الهنا، ولا أية بصمة مميزة خاصة، وعليه، فمن الصعب جدا أن نسميه مسرحا مغربيا أو نسميه مسرحا تونسيا أو جزائريا أو مصريا، وذلك مادام أنه لا يحمل شيئا من مبدعه الإنسانى والثقافى أو من محيطه البيئى والجغرافى.

أما المطلب الثالث، والمتمثل أساسا فى وجود سياسة ثقافية ومسرحية واضحة، فهو بالتأكيد مطلب حيوى وضرورى، لأنه لا يعقل تأسيس حركة مسرحية - بكل مؤسساتها وبكل بنياتها التحتية المختلفة - بدون وجود الدولة، وبدون أن تكون لها سياسة، وأن تكون لها مخططات بعيدة المدى، وأن تكون لها برامج واضحة، وبدون أن تخصص اعتمادات مالية للنشاط المسرحى..

والأساس فى هذه السياسة، أن يساهم فى وضعها المعنيون بالأمر، وأن تنهض على المشاركة بين مختلف الفاعلين فى الحقل المسرحى، وأن يتم وضعها تحت الأضواء الكاشفة، وألا يقع اعتماد الزبونية والحزبوية فى التعامل مع المسرحيين.

• ما هو جديدك؟

– فى مجال الكتابة الدرامية، هناك ثلاثة أعمال مسرحية لم تعرف بعد طريقها إلى المسارح بعد، أما العمل الأول فهو احتفال مسرحى بعنوان (بحر العلوم) وهو إبحار فى روح شخصية عالم اسمه بحر العلوم، وهو عاشق للمعرفة، ومغرم بالمعرفة لحد الهوس، وهو يعرف كل الأشياء إلا شيئا واحداً، وهو: من يكون أبوه؟ وتموت أمه من غير أن تدله على أبيه، وتكون رحلته من أجل أن يعرف هذه (الجزئية) التى أفسدت عليه كل شىء، وجعلته يتساءل:

ما قيمة أن يعرف الإنسان كل شىء، وأن يجهل نفسه، وألا يعرف أباه، وألا تكون له دراية بالأصول المادية أو الروحية التى جاء منها؟

وهذا الاحتفال هو رحلة داخلية للبحث عن الغائب الحاضر فى هذه الجاهلية الجديدة، حيث يحضر العلم وتغيب الحكمة.

أما العمل الثانى فيحمل عنوان (ابن رشد بالأبيض والأسود) وهو يستأنس بالتاريخ ولكنه غير تاريخى، وهو يضع رمز الفيلسوف فى مواجهة الحاكم، ويضع الحاكم بين قطبين يتجاذبانه؛ قطب الفقهاء بشعبويتهم، وبقربهم من العامة، وبمدى تأثيرهم عليهم، وقطب العلماء والحكماء بخطابهم العالم والنخبوى والمتسامى..

أما العمل الثالث فهو (مقامات بهلوانية) وهو كتابة جديدة موسعة للمقامة البهلوانية التى سبق لجريدة (مسرحنا) أن نشرتها فى أحد أعدادها السابقة، وهذا العمل الدرامى مكتوب على شكل احتفالية إذاعية، تقوم أساسا على الحكى الذى يقوم به الحكواتى، وهى تحكى وتحاكى واقع الفنان والفنون فى هذا الزمن الصعب، وسيصدر هذا العمل ضمن المجلد الأول من الأعمال الكاملة، والذى سيتم تقديمه وتوقيعه فى فضاء المعرض الدولى للكتاب بمدينة الدار البيضاء، والذى سيفتح أبوابه فى فبراير.

صرخت بأعلى صوتى مستنكراً ووضعت إصبعى على الخلل

د. يوسف الريحانى





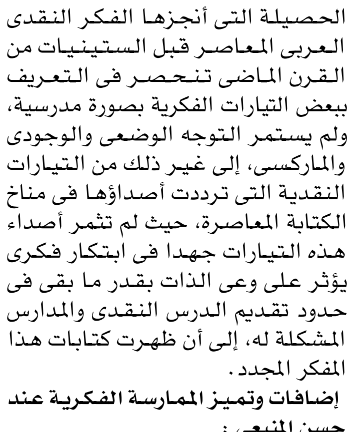
• هل يستطيع تحديد الموقع أن يعطى صفة التمايز والتكامل والاختلاف والائتلاف بما توحد فيهما، أم أن المسألة مرتبطة بطبيعة الحامل نفسه باعتباره ممارسة ونشاطا يقوم الناس به ويمارسونه تبعا لممارستهم لعملية العمل.











شهادة فى حق عميد الدرس المسرحى الجامعى بالمغرب

حسن المنيعى مفكر كل الأبعاد!

اعتراف:

كم يلزمنى من العمق و التذكار و التذكر، كى أوفى اللحظة حقها بالحديث عن شخصية علمية متعددة الاهتمامات، عميقة الطرح و دقيقة فيما تنتجه من معارف متنوعة ومختلفة: من مؤصل للمسرح، وناقد للأدب منفتح على الثقافة فى بعدها الكونى و الإنسانى و متلق لها بوعى عميق ، مترجم بطريقة إبداعية توهمك أنه المبدع الحقيقى للنصوص . بهذه الخصوصية يكاد حسن المنيعى أن يكون المفكر والناقد الأكثر حضورا على صعيد النقد المسرحى و الأدبى ، لكثرة إنتاجه الفكرى والنقدى و المسرحى ومقالاته المنتشرة بين ثنايا الصحف والمجلات المتخصصة. لذا، فالوقوف على أعماله وإسهاماته، يستند إلى كونها تمثل محطة مهمة من تاريخ النقد والفكر العربيين المعاصرين، نالت أعماله الفكرية ما تستحق من اهتمام نظرا لقيمتها النظرية والتاريخية، إذ ظل حريصا على الحضور الفكرى باختياراته فى الدفاع عن الحداثة والفكر فى المجال الثقافى، وسعيه لبلورة رؤية عقلانية فى المجال الأكاديمى عبر البحوث والأطروحات التى أطرها، بذلك فمنجزاته النظرية حظية بالمتابعة والجدل الذى يكافئ جدة وقوة كتاباته النظرية المتماهية مع ممارساته النقدية.

حسن المنيعى كما عرفته:

تعرفت على حسن المنيعى قبل الولوج إلى الجامعة من خلال مساهماته فى الملاحق الثقافية و كتبه المنشورة هنا وهناك. وتوطدت علاقتى به حين أصبحت طالبا أبحث عنه داخل الشعبة نستشيره فى ما نقرأ، ويمدنا بما نحتاج. وأعتقد أن محاضراته تكون استثنائية بحضورها، بجدالها وتنوعها، قد يكون من أهم الأساتذة الجامعيين الذين يجددون محاضراتهم باستمرار، يتتبعون كل ما يستجد من كتابات متميزة. وزادت علاقتى به توطدا من خلال إشرافه على أطروحة الدراسات العليا المعمقة عن المفكر العربى محمود أمين العالم ، ومنحنى ما أحتاجه عنه. وبفضله استطعت الاتصال بالأستاذ العالم و تمتعت بقراءة أعمال هذا المفكر المجدد،التى كانت موضوع أطروحتى الجامعية .

إنه رجل فنان بكل امتياز، لا تمل من محاضراته ، وقدرته الخارقة لتحبيب المعرفة لك، يعشق النقد كما يعشق المسرح و السينما والفنون التشكيلية ... بكل هذه الصفات الخرافية، أتذكر شخصية هذا الرجل،إنه الكبرياء الذى يجعله شخصية فوق الاستثناء، قالت لى صديقة يوما فى ساحة ظهر المهراز بمدينة فاس المغربية عن الأستاذ حسن لو ادعى أى شىء لصدقته وانخرطت معه، إنه الاستثناء فى أبهى صوره و تجلياته.

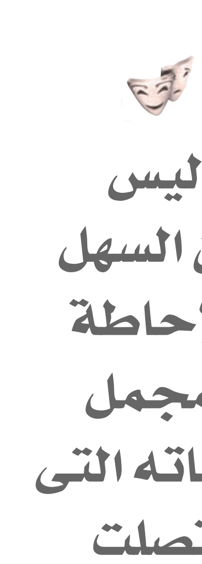
إذا صادفته يضيف لك الكثير ، ويترك لك انطباع التذكر ، بالخلق الطيب، فى الحديث و الاستمتاع، إنه المربى الذى منح للأستاذية رمزيتها المتواضعة التى لاتضيع عبر الزمن ولا تمهلها المسافات الثقيلة والبعيدة.

الممارسة النقدية عند حسن المنيعى :

يعد حسن المنيعى قيمة فكرية كبيرة مفكرا ، فنانا متذوقا ، وناقدا وهذه ظواهر نادرة فى الثقافة عامة، تتوافر لدى قلة من المبدعين والمفكرين فى العالم العربى ، فقيمته رفيعة من حيث الفكر النظرى الذى نلمس إخلاصا فى التعبير عن خبرة فى التنظير والممارسة فى تآلف وتجانس لا تناقض بينهما ، وأعتقد أن كل من اقترب من إنتاجه يشعر بحيوية فى المقاربة . فشخصية هذا المفكر فى عمقها وشموليتها من روح موضوعية ونظرة جدية واستشراف لمستقبل الإنسانية بمحبة وشفافية، تجعل منه مفكر كل الأبعاد، فالخيط الذى يربط كل إنتاجه هو روح الجدية المرحة التى تطبع شخصيته فترسم طريقة أداء الأفكار وبناء المنهج.

ظل حسن المنيعى مفكرا منشغلا بقضايا فكرية تهم حقول المعرفة من مسرح ونقد و تشكيل ، فليس من السهل إذن الإحاطة بكتاباته التى تقترب من مجالات متنوعة، والتى انخرط فيها مفكرا وناقدا ساعيا من وراء ذلك إلى رسم خط فكرى واضح ومتماسك، يتفحص النصوص التى يقدمها بطريقة تعليمية هادفة، غير آبه بالمصطلحات والاستشهادات، يصغى لنبض النصوص ويمنحها أفقا متميزا للبوح بأسرار الفن و الجمال، يجد سبيله فى الاعتراف بمجهود الآخرين لا يصادر ولا يمارس النقد المجانى ولا يحابى. ففى الكتابة النقدية تبرز شخصية المنيعى المتسمة بالاتزان وبعد النظر، واحترام نادر للعمل المنقود، تجسده لغة رصينة ودقيقة صافية من كل ما يشوبها من قذف أو تلفيق وافتراء ... فالممارسة عنده تسمو فيكون النقد موضوعيا باعتباره إبداعا، يكشف لغز الكتابة والنظريات التى تعمل على إنتاجه، غايته فى ذلك توطيد علاقة النقد أيا كانت مذاهبه بكل القراء المفترضين، مؤمنا بقيمة الاختلاف والتعدد، إنها خصوصية لا تجدها إلا عند معلم يعرف كيف يصحح الوضع الاعتبارى للكتابة و حب القراءة. يدعم هذا بالتزاماته عندما كان محاضرا، أو فى علاقاته المعرفية الخاصة.

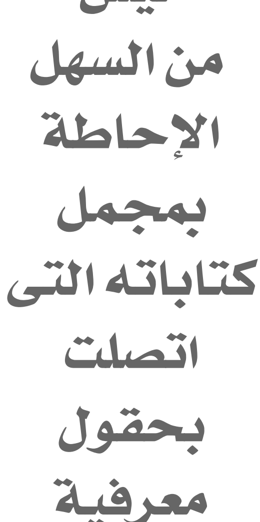




ليس من السهل الإحاطة بمجمل كتاباته التى اتصلت بحقول معرفية متعددة







د.حسن المنيعى



إنه المثقف الواعى بالأوضاع الاجتماعية التى يمر منها الوطن، باعتباره مناضلا بطريقته داخل رحاب مدرجات الجامعة التى كان يمارس فيها المسرح الثقافى والتنويرى، إلى مجال التنظير الفكرى فى كل أبعاده، وما يتصل بينهما من معطيات وتفاصيل ترتبط بأدق المعارف فى مجال الفلسفة و الفن والأدب . وإذا أضفنا طابع انخراطه الفعلى فى جعل المسرح و النقد والأدب رهانات مستقبلية تلعب دورها الطلائعى ،إنها البنية الدالة التى تطبع كل متون الأستاذ المنيعى، والرسالة التى كان يصدرها بنفح تعليمى تثقيفى ، دون أدلجة أو دوران، إنها استراتيجية واضحة المعالم لدى المنيعى تجعله يكتب من منطلق "المثقف العضوى" بكل امتياز.

من هنا، وجب التذكير بممارسة الدرس الجامعى الذى دشنه الأستاذ حسن المنيعى و محمد السرغينى وآخرون ، بالتعريف باتجاهات النقد المعاصر وترجمتها وتأصيلها، حيث كانت الحصيلة التى أنجزها الفكر النقدى العربى المعاصر قبل الستينيات من القرن الماضى تنحصر فى التعريف ببعض التيارات الفكرية بصورة مدرسية، ولم يستمر التوجه الوضعى والوجودى والماركسى، إلى غير ذلك من التيارات النقدية التى ترددت أصداؤها فى مناخ الكتابة المعاصرة، حيث لم تثمر أصداء هذه التيارات جهدا فى ابتكار فكرى يؤثر على وعى الذات بقدر ما بقى فى حدود تقديم الدرس النقدى والمدارس المشكلة له، إلى أن ظهرت كتابات هذا المفكر المجدد.

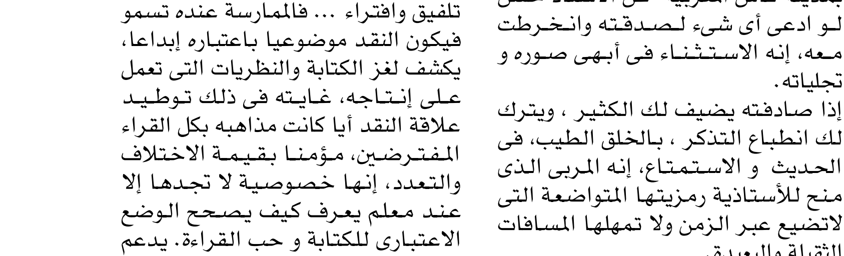
إضافات وتميز الممارسة الفكرية عند حسن المنيعى :

لقد شكلت الجهود الفكرية التى دشنتها كتابات حسن المنيعى الظهور بمظهر يليق بوضع العالم صاحب المشروع ،و يرجع هذا بالأساس إلى تكونه الفلسفى ، الذى يسعفه لاستعادة الأفكار النقدية فى إطار جدل يتوخى إعادة النظر فى المفاهيم وتوظيفها فى ضوء الخصوصية العربية . وقد أسهمت نصوصه فى تعميم المعرفة النقدية بكل أبعادها المسرحية و الأدبية.. عن طريق إعطاء الأولوية للعقلانية النقدية كاختيار فلسفى مناسب لمقتضيات تطور الفكر العربى، فالاختيارات النقدية التى بلورتها كتاباته، حاولت فهم متطلبات المرحلة التى يعيشها فاعلا منفعلا بكل تجلياتها، فظل همه النظرى هو البحث عن سبل إمداد الساحة الثقافية و النقدية بما استجد من رؤى وأفكار يساهم فى تطوير الممارسة النقدية و تأصيلها.

إن تميز إنتاجه واقتناعه بجدوى العمل الفكرى قد منحه القدرة على ترجمة نصوص نظرية فى مسائل ذات طبيعة فكرية، وثقافية جدلية خالصة، وإنتاج نصوص فى الممارسة النظرية القادرة على الاستفادة من تجارب غربية تغنى الممارسة النقدية .هذه المسألة ليست بمستطاع أى كان أن يجد لها الصيغة المناسبة التى لا تضعف الفكر وتحد من ممارسته.

لقد أدرك أن المطلب الفكرى والثقافى المصحوب بوعى اجتماعى تاريخى مواكب لأهم المنجزات الفكرية والثقافية فى تاريخ الفكر العربى المعاصر هو مطلب الحاضر العربى الذى يحرره من تخلفه وعدميته، ولم يكن تعامل حسن المنيعى بالتعامل التقليدى الذى بلورته أغلب التيارات المناصرة للإيديولوجيات يمينا ويسارا، بل كان وفيا للكتابة والتأليف فى أبهى صوره الأكاديمية والمعرفية، إنه مربى الأجيال وعميد الدرس المسرحى الأكاديمى بالمغرب.





د. عبدالغنى السلمانى






• إن العلاقة الرابطة بين المحلية والعالمية فى هذا الموضوع هى المسرح وتعديا لهذه العلاقة الرابطة والداخلة فى صلب العلاقة نفسها نجد مفهومى المحلية والعالمية كصفتين دالتين على موقع الممارسة المحددة فى الحامل الرابط بين العلاقتين والمسرح.



ثريا جبران والشاعر عبد اللطيف اللعبى فى (الشمس تحتضر)

ثريا جبران

سيدة المسرح المغربى التى صارت وزيرة للثقافة

فى عام 1952م، أبصرت ثريا جبران النور بأحد الأحياء الشعبية بالدار البيضاء، التى بها تابعت دراستها الابتدائية والثانوية. منذ صغرها، شبت على قيم النضال من أجل الحرية، إذ كان حيها بؤرة كفاح لا تخمد ضد الوجود الفرنسى، وضحى ساكنوه بالغالى والنفيس من أجل رجوع المغفور له الملك محمد الخامس إلى عرشه من المنفى، والحصول على الاستقلال.

تم أول لقاء لها بالمسرح، فى بداية الستينات عندما أخذها زوج أختها إلى فرقة الأخوة العربية، التى كان يديرها الوجه المعروف الأستاذ عبد العظيم الشناوى. ومنها انتقلت إلى فرقة الشهاب لصاحبها الأستاذ محمد التسولى، أحد رواد مسرح الهواة بالمغرب، قبل أن تلج الاحتراف - بتشجيع من رائد المسرح التجريبى بالمغرب المرحوم فريد بن امبارك- مرورا بتداريب المعمورة، ثم بالمركز الوطنى للتكوين المسرحى التابع آنذاك لوزارة الشبيبة والرياضة، الذى منه تخرجت ممثلة محترفة سنة 1972م.

عند مجىء المسرح القومى المصرى إلى المغرب سنة 1974م للمشاركة فى مهرجان الرباط للمسرح العربى، اضطرت ثريا جبران إلى تعويض إحدى الممثلات الغائبات قسرا، وتمكنت فى فترة جد وجيزة من حفظ الدور وأدائه ببراعة، مما جعلها تنال علنا تقدير سيدة المسرح العربى الأستاذة سميحة أيوب، التى تنبأت لها بمستقبل باهر، خصوصا وأنها أدت فى نفس الفترة دورا متميزا فى رائعة عبد الكريم برشيد (عنترة فى المرايا المكسرة)، والتى كانت آخر عمل تقدمه فرقة المعمورة الرسمية، قبل أن يتم حلها.

بعد تجارب مهمة فى التلفزيون والسينما، ضمنت لها الانتشار الواسع، تؤسس برفقة الثنائى الكوميدى عزيز سعد الله وخديجة أسد فرقة الثمانين، التى اختصت فى تقديم الفودفيل الناجح جماهيريا، وإن عاب عليه النقاد ضحالته الفنية والفكرية. غير أن التاريخ يذكر لثريا الأعمال المتميزة التى أدتها مع الطيب الصديقى، وخصوصا دورها المتميز فى الرائعة الخالدة (أبو حيان التوحيدى) سنة 1984م. العرض الذى قدم لليال متواصلة وبنجاح منقطع النظير بمركز ثقافات العالم بباريس. ومشاركتها معه فى (ألف حكاية وحكاية فى سوق عكاظ) فى تجربة فريدة من نوعها ضمت ممثلين من كل الأقطار العربية، وعلى رأسهم نضال الأشقر.

فى نهاية الثمانينيات، تؤسس برفقة زوجها المخرج عبد الواحد عوزرى فرقة مسرح اليوم، التى شكلت بحق علامة فارقة فى تاريخ الممارسة المسرحية بالمغرب. إذ كانت أول فرقة احترافية مستقلة، تمكنت من تحقيق التوازن بين طرفى المعادلة الصعبة: شروط الإبداع ومتطلبات الجمهور. اعتمدت الفرقة الجديدة فى تمويل ذاتها من مداخيل اقتناءات العروض التى تقدمها من ميزانية الجماعات المحلية، ودعم شركات القطاع العمومى والبنكى، مع الاستفادة الجزئية من ميزانية المسرح الوطنى محمد الخامس، ودعم شحيح جدا من وزارة الثقافة آنذاك. فخلقت بذلك وعيا جديدا بكيفية ترويج المنتوج الفنى والثقافى باعتباره سلعة قابلة لمنطق البيع، والربح والخسارة. لأجل ذلك، اهتمت ثريا وعوزرى بآليات الإشهار لأعمالهما، كتصميم الملصقات، والكراسات التى ظلت تصاحب كل عروضهما، والمواكبة الصحفية المكثفة لجولاتهما داخل وخارج المغرب، مع فتح بوابة التواصل مع المسرح العربى، عبر المشاركة فى المهرجانات العربية التى ظلت لوقت طويل مقصورة على أعمال الطيب الصديقى. ساهم كل ذلك، فى تحريك الراكد فى المسرح المغربى، كما أعلى من قيم العمل بدلا من الركون إلى خطاب البكائيات والجنائزيات الذى ظل مهيمنا على لسان معظم المسرحيين آنذاك.

حصلت على جائزة أحسن ممثلة فى عدد من المهرجانات العربية



دخلت باب الاحتراف بتشجيع من رائد المسرح المغربى فريد بن أمبارك

لقد كانت باكورة هذه الفرقة: (حكايات بلا حدود)- 1987م، المعدة عن نصوص ساخرة للمرحوم محمد الماغوط. ثم تلتها سنة 1989م رائعة (بوغابة) التى أعاد محمد قاوتى استنباتها عن (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) فى تربة مغربية قحة، مما ضمن لها النجاح الباهر فى كل المدن المغربية التى قدمت بها، وهو ما أعاد إلى الأذهان، تلك الجولات الشعبية الواسعة لفرقة المعمورة فى السبعينات.

لقد ظلت هذه الفرقة المستقلة رحالة بلا ميزانية سنوية مستقرة، ولا قاعة للتداريب والعرض، مشاغبة وهازئة من كل شروط العمل المسرحى فى وضعها المزرى خلال التسعينيات، التى تميزت بتهرب مختلف الحكومات المتعاقبة من دورها فى دعم الفن والثقافة المستقلين. فجاءت مزعجة للرقابة السياسية التى كانت تحكمها وزارة الداخلية آنذاك بقبضة من حديد: (نركبو لهبال)-) 1990النمرود فى هوليود)- 1991العبد الكريم برشيد. مما جعل من ثريا جبران شخصية حقوقية مناضلة من أجل الحرية والديمقراطية. لذلك، وفى يوم الأربعاء 26يونيو 1991ومن أجل إسكات هذا الصوت المشاغب، عمدت بعض الأجهزة المجهولة لحد الساعة إلى اختطافها فى واضحة النهار، من شارع إبراهيم الرودانى بقلب الدار البيضاء، حيث تعرضت للتعذيب المادى والمعنوى قبل أن يلقوا بها فى حالة يرثى لها بمكان آخر من المدينة. عرفت ثريا بعد هذه الحادثة تضامنا واسعا من داخل وخارج المغرب، مما زاد من إصرار الفرقة على مواصلة مسيرتها بعروض أخرى أكثر نجاحا: (سويرتى مولانا)، (أيام العز)، (الشمس تحتضر)، (اللجنة)، (عباس تيمورلنك)، (طير الليل)، (امتا نبداو امتا).. محققة التميز والريادة والانتشار الجماهيرى الواسع.

ولعل الحديث عن ثريا جبران كممثلة ومديرة أول فرقة مستقلة ناجحة بالمغرب لن يستقيم بدون الإشارة إلى المخرج عبد الواحد عوزرى، الذى لعب دورا فاعلا فى إنضاج تجربة هذه الفنانة الكبيرة، والخروج بتجربة مسرح اليوم من عنق زجاجة واقع كان غير مؤهل بتاتا لاحتضان تقاليد مسرحية قارة ومنتظمة.

مع مجىء حكومة التناوب سنة 1998 والتى جسدت التوافق الديمقراطى بالمغرب، واعتراف الدولة بمسؤولياتها فيما سيعرف بسنوات الجمر والرصاص، تسند وزارة الثقافة للشاعر المغربى المناضل محمد الأشعرى، الذى لم يدخر وسعا من اجل إخراج قانون الدعم المسرحى للفرق المستقلة إلى حيز الوجود. كما سيعيد الاعتبار إلى هذه الفرقة التى ستحظى بدعم سنوى مستقر من أجل إنتاج وترويج أعمالها الجديدة: (البتول- 1998العيطة عليك- 1999 امرأة غاضبة- 2000الجنرال- 2001ياك غير أنا- 2003 و 4 ساعات فى شاتيلا- (2004المونودراما التى كانت آخر ما قدمته هذه الفنانة على الخشبة.

حصلت ثريا جبران على جائزة أحسن ممثلة بمهرجانات بغداد وقرطاج ومهرجان المسرح العربى بعمان، كما كرمت بكل العواصم العربية بلا استثناء، وحصلت على وسام الآداب والفنون من درجة فارس، الذى يمنحه رئيس الجمهورية الفرنسية بقصر الإليزيه. وتقديرا لكل ذلك، شرفها الملك محمد السادس بتعيينها فى منصب وزير الثقافة، لتكون بذلك أول ممثلة وممثل مسرحى عربى يتقلد هذا المنصب الرفيع.

د. يوسف الريحانى



• المخرج إبراهيم فخر يقوم حاليا بتدريس الإخراج التليفزيونى فى دورة خاصة تنظمها "جمعية الفارابى للفنون" ببنها.



ووبى جولدبرج تحتفل ببرودواى خطوة للوراء وتغنى «قصة حياة ووبى الأفريقية»


ووبى جولدبرج فى إحدى حفلاتها

على المرء أن يتخذ خطوة للوراء ، كى يتحرك خطوة للأمام .. من هذا المنطلق اعتادت إدارة مسارح برودواى إقامة احتفالات خاصة سنوية تحت اسم " برودواى خطوة للوراء " وفيها تحتفل الشركة بنجوم سطعت خلال عام مضى على خشبات مسارحها .. وفيها أيضا تعيد برودواى تجسيد أفضل المشاهد التى أحبها الجمهور خلال ذلك العام .. وأيضا تتذكر برودواى الإيجابيات التى حققتها المسارح ونجاحاتها .. والسلبيات التى وقعت فيها وإخفاقاتها ...

وباتت هذه الاحتفالية تقام على أجزاء نظرا لكثرة فقراتها وضخامة أعداد النجوم والممثلين والعاملين بالمسرح ، ممن يستحقون التكريم ...

وقد خرج الجزء الثانى من الاحتفالية هذه المرة باهرا .. وتزين المسرح بعدد غير مسبوق من نجومه الذين حرصوا على مشاركة برودواى فى تلك الليلة ومنهم الجميلة جسيكا لى جولدين والسمراء ديدر جووين والنجمة الكبيرة فلورانس هاندرسون وجيم كاروزو والعملاق ذو الجذور الهندية توم كيرداهى وأرون لايزار وسالى مايس وغيرهم .. وعلى رأس هؤلاء نجمة الحفل المطربة والممثلة الهوليودية السمراء والمرحة ووبى جولدبرج ...

أضفت ووبى جولدبرج قدرا كبيرا من البهجة والمرح على جو الاحتفال .. وأدت عدة فقرات وأغنيات برشاقتها ومرونتها المعهودة .. واندمج معها الجمهور بشدة .. وغنت مجموعة مميزة من الأغانى ومنها " أحلام الفتيات " و" فتاة صغيرة بائسة " و" ابن الرئيس " و" ما دمت فى حاجتى .. فأنا لك " واختتمتها برائعتها " قصة حياة .. ووبى الأفريقية " ...



جمال المراغى

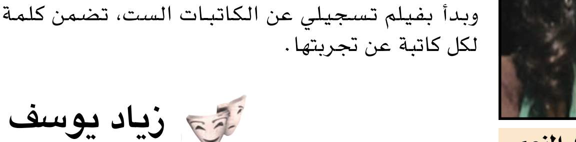
«مسرحيات نسائية» فى حفل توقيع بمكتبة الإسكندرية

فى إطار برنامج الإصدارات بمكتبة الإسكندرية، أقيم الأسبوع الماضى حفل توقيع لـ "ست مسرحيات" جديدة أصدرها الملتقى الإبداعى للفرق المستقلة لـ "ست كاتبات" من دول مختلفة.

المسرحيات الست هى "ساعات تينابولز الأربع والعشرون فى البحث عن السعادة" تأليف البلجيكية مارى هنرى، و"علاء الدين والشوكولاته" تأليف الفرنسية ماريون ادل، ترجمة منحة البطراوى، "أكثر من بحر" للألمانية ميلينا أودا، ترجمة وفاء زويد.

المسرحيات تضم أيضًا "التكفير تحت السرير" تأليف المالطية كلير آزوباردى، ترجمة وليد نبهان، "سائقة الدراجة الوحيدة" تأليف السويدية صوفيا فريدن، ترجمة راوية مر، و "الطريقة المضمونة للتخلص من البقع" للمصرية رشا عبد المنعم، ترجمتها إلى الإنجليزية هالة كمال. أدارت حفل التوقيع الروائية سحر الموجى.. وبدأ بفيلم تسجيلي عن الكاتبات الست، تضمن كلمة لكل كاتبة عن تجربتها.


رشا عبد المنعم



زياد يوسف



الفخرانى يحلم بتقديم «لير» سنويا

أعلن الفنان يحيى الفخرانى عن استعداده لتقديم مسرحية «الملك لير» لوليم شكسبير بشكل سنوى خلال شهرى يناير وفبراير، وأكد اتفاقه مع إدارة المسرح القومى على هذا الأمر، ووضع العرض ضمن برنامج عروضه السنوية بشكل ثابت. الفخرانى أكد سعادته بالإقبال الجماهيرى الكبير على العرض الذى يقدم حاليا على خشبة مسرح ميامى، ويحضره يوميا أكثر من 300 مشاهد تتنوع ثقافاتهم واهتماماتهم مع اختلاف طبقاتهم، ومنهم من يؤكد حضوره للعرض لأكثر من خمس مرات دون ملل وعبر النجم يحيى الفخرانى عن أمله فى اهتمام مسرح الدولة خلال الفترة القادمة بتقديم كلاسيكيات المسرح العالمى الشهيرة بمشاركة كبار نجوم المسرح المصرى وبميزانيات تسمح بإنتاج هذه الأعمال بشكل لائق ومتميز، والاستفادة من تجربته مع لير وما حققته من نجاح كبير على المستويين النقدى والجماهيرى..

ويتمنى الفخرانى من مسئولى البيت الفنى للمسرح الاستمرار فى تقديم لير سنويا حتى فى حالة وفاته شخصيا، والاستعانة بفنان آخر يمكنه تقديم الدور مع نفس طاقم عمل المسرحية.


يحيى الفخرانى .. الملك لير

مجرد بروفة



يسرى حسان

قبل وبعد

ليست مسرحنا سيفًا مصلتا على رقاب المسرحيين.. صدرت هذه الجريدة أساسًا من أجلهم.. قبل صدورها أنت تعرف كيف كانت الأحوال.. اهتمام إعلامى بالمسرح لا يكاد يُذكر.. كتابات انطباعية سريعة فى أغلبها عن الأداء الذى كان رائعًا، والديكور الذى كان موظفًا، والإخراج الذى قاد فريق العمل بحنكة وبراعة واقتدار.. شكرًا للحنكة والبراعة والاقتدار!!

بعد صدور "مسرحنا" لعلك تدرك الفرق.. جريدة أسبوعية - لأول مرة فى تاريخ الصحافة العربية - تتابع كل شىء عن المسرح.. تهتم بالدراسات التطبيقية التى يكتب معظمها نقاد شباب دارسون، لم تتح لهم فرصة الكتابة فى أى مطبوعة من قبل.. ومعهم أيضًا عدد لا بأس به من الراسخين.

العروض المسرحية الكبرى التى كانت تحظى ببعض الأخبار ومقال أو اثنين من العينة المذكورة أصبحت، على صفحات "مسرحنا"، تحظى ربما بست أو سبع مقالات نقدية يكتبها نقاد مختلفو المدارس والاتجاهات..

أما العروض التى يقدمها الشباب من الهواة فى القاهرة والأقاليم، والتى لم يكن يرد لها أى ذكر فى الصحافة وهى بالعشرات، فقد أفردت لها "مسرحنا" صفحاتها وتابعتها بجدية نادرة أينما كانت.

هذا فقط عن متابعة العروض بالدرس والتحليل.. لم أذكر لك - وأنت تعرف طبعًا - النصوص المسرحية العربية والمترجمة والدراسات النظرية والملفات النوعية والحوارات والتحقيقات والمتابعات والأخبار وكل فنون الصحافة التى تمارسها هذه الجريدة، دعنا نركز على النقد فقط، ونعود إلى حكاية السيف المصلت.. وأقول لك إن بعض المسرحيين الذين تربوا على مدرسة (كان الأداء رائعًا) ارتبكوا عندما وجدوا من يحلل عروضهم بشكل علمى بعيداً عن عبارات الإنشاء والمديح والكليشيهات المحفوظة.. كلام لم يتعودوه من قبل.. أقول بعض المسرحيين وليس كل المسرحيين.

النتيجة أن هؤلاء البعض بدلاً من أن يستوعبوا الدرس ويدركوا أن عافية المسرح لن تسترد بالطبطبة والنفاق والكلام المسهوك الذى يكتبه ساكنو غرف العناية المركزة، بل بالنقد الجاد والموضوعى، راحوا يعتبرون "مسرحنا" عدوهم الأول والوحيد، والذى يجب القضاء عليه فوراً عندما يُشاهد فى المعركة.. وظن هؤلاء أن أموراً شخصية تقف وراء ما تطرحه "مسرحنا" من آراء.. وبدأ بعضهم فى التلسين.. بل وقلة الأدب فى بعض الأحيان.

وحتى لا تظننى متخرجاً فى مدرسة الإشادة بالذات. أقول لك إن لنا أخطاءنا التى نقع فيها.. إما بحكم الانفعال والتسرع، أو بحكم عدم الفهم.. عادى.. من كان منكم بلا خطيئة..

الشىء الذى أستطيع قوله بيقين إن الأخطاء فى الغالب ليست مقصودة ولا يقف الغرض وراءها.. الغرض مرض يا أخى، وقانا الله وإياك شره.

خلاصة الأمر أن "مسرحنا" لا تتربص بأحد وليس بينها وبين أى كاتب أو مخرج أو ممثل أو مسئول "تار بايت".. المسئولون عن الجريدة لا يظنون أنفسهم سلطة على المسرحيين.. ومن يظن نفسه كذلك نجتثه فوراً.. لا مكان بيننا لمتسلط أو متعجرف أو مغرور.. نحن في خدمة المسرح والمسرحيين.. لولاهما ما كان لهذه الجريدة أن توجد أصلاً.

المسرحيون المحترمون الجادون الذين يقدرون دور النقد ودور الصحافة ننحنى لهم تقديراً واحتراماً.. أما من يسب "مسرحنا" ويتجاوز فى حقها فلن نقول "ربنا يسامحه" بل سنعتدى عليه بأكثر مما اعتدى به علينا!

ysry_hassan@yahoo.com

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر